


UNIVERSITY OF ARIZONA



39001018724909



Digitized by the Internet Archive
in 2025

LA MUSIQUE MODERNE

sous la direction de André Cœuroy

ML
410
H79
G3

ARTHUR HONEGGER

PAR

ANDRÉ GEORGE



CHEZ CLAUDE AVELINE, ÉDITEUR

PARIS, 43, RUE MADAME

MCMXXVI

Tous droits réservés.
Copyright by André George.
1926.

A

ANDRÉE VAURABOURG

I

ENFANTINES, AU HAVRE.

Un bambin aux beaux yeux sombres, aux cheveux noirs et bouclés, tient un livre de solfège dans ses mains. C'est le petit Arthur Honegger, devant sa maman :

— « Maman, il faudrait me mettre les noms sous les ronds. »

— « Comment cela, mon petit ? »

— « Oui, personne ne sait les noms au lycée. Et le professeur veut que nous disions les notes, lorsqu'il les montre. »

— « Sans les chanter ? Bizarre méthode ! Enfin, je veux bien t'écrire les noms, mais ce sera long. — Voyons : oh ! mais il y a bien deux cents pages !... »

Et M^{me} Honegger, qui sait déjà que son petit garçon aime beaucoup la musique, M^{me} Honegger, sous bien des portées, écrit le nom des notes.

Le jour suivant, Arthur est interrogé. Miracle, comme on chante aux opéras : seul de la classe, il connaît les notes, en ouvrant son livre. Or, les petits camarades, dans ce temps-là, ne se réjouissaient pas du succès des autres. « Monsieur, réclame l'un d'eux, Honegger a les noms écrits sur la page ! »

— « Élève Honegger, prononce gravement le professeur, vous vous moquez du monde, vous avez triché. Sortez. »

Et l'élève Honegger sort de la classe, pour avoir voulu trop bien apprendre la musique.

Ce petit garçon, déjà, grandit sous l'aile de la muse. Dans la famille, s'il n'y a pas d'ascendance artistique éminente, du moins la musique est-elle la très-bien venue. Ces Zurichois par l'origine, mais que le négoce a depuis nombre d'années fixés au Havre, ces Suisses alémaniques et protestants gardent une vieille éducation tout empreinte de musique classique. La mère aime à jouer du piano. Beethoven et Mozart sont les dieux du foyer, et sous le signe de qui la vocation musicale d'Arthur naît, s'épanouira. Oh ! notre bambin qui, d'hier seulement, connaît ses notes, n'est pas grand clerc en la matière. A parler vrai, il en ignore tout. Mais ne le voyait-on pas, auparavant même, dans un coin, appliqué à noircir son papier ?

— « Que fais-tu donc ? » disait le père.

— « J'écris de la musique », répondait fièrement le petit. Fièrement, mais avec calme, comme si, vraiment, il ne faisait rien que de fort naturel.

La ville natale, Le Havre, avec son animation maritime, c'est un décor où se complaît l'enfant, d'imagination vive, mais amoureuse des précisions mécaniques. Il y a, surtout, la mer. Du boulevard François I^{er}, le port est proche. Un peu plus tard encore, lorsque la famille émigrera rue Picpus, les quais, leur pittoresque mêlée, ne seront pas si loin qu'ils n'attirent sans cesse le jeune Honegger. Du commerce paternel, — l'importation — c'est ce mouvement qu'il retient.

Musicien, certes, il se sent musicien déjà, bien que confusément. Mais marin, aussi, et marin de navire à voiles, par-dessus tout. Il creuse lui-même des coques légères, dresse les mâts, procède au gréement. Tel un vieux loup de mer, il connaît les voiles, sait les agrès, possède chaque détail de l'armement, ou de l'arrimage.

Mais là n'est point encore toute sa passion : le petit Arthur adore les locomotives. Quelle émotion, lorsqu'à la gare il aperçoit les beaux monstres, dociles et majestueux ! Comme pour les voiliers, il connaît déjà tel détail de structure, compte les organes. Un jour,

à une vitrine, il aperçoit un jouet, une humble machine de quelque dix sous, en fer blanc... Petite secousse : la machine a, par bonheur, le nombre exact de roues porteuses, d'essieux moteurs. A peine rentré, Arthur, qui a été sage, implore son père. M. Honegger revient bientôt, souriant. Il a agi au delà du rêve enfantin : voici une superbe locomotive, d'au moins six francs !

— « Regarde, Arthur, est-elle belle, es-tu content ? »

Hélas, Arthur est désappointé ; comme il est très franc, sa déception se voit.

— « C'est... c'est l'*autre* que je voulais, papa... »

— « Comment l'*autre* ? Mais celle-ci est dix fois plus belle, voyons ; elle coûte beaucoup plus cher, sais-tu ? »

— « Oui, papa, mais la petite était *vraie*... Celle-là n'a pas le nombre de roues... »

...Dans un conte, volontiers, l'on rapporterait que le 10 mars 1892, jour qu'il naquit, Arthur Honegger trouva dans son berceau, gréé par les fées attentives, une *Partita* de Bach et une locomotive, exactement réduites, l'une et l'autre. Mais ce n'est point ici un conte bleu...

Marin, mécanicien, musicien. S'il balance, un peu, non point entre musique et littérature ou peinture, mais entre vie maritime et musique, l'hésitation ne

durera qu'un temps. L'été, ces Zurichois s'en retournent généralement dans leur patrie. A l'un de ses premiers séjours, notre héros, lequel avait bien six ans, rencontrait une magicienne fort réelle qui lui prédisait un avenir de musicien. C'est peu après, et par le violon, que notre apprenti prend contact avec la technique, sous la férule de M. Sautreuil, professeur havrais.

Mais le grand enseignement lui vient encore de l'exemple maternel. Certain jour, au piano, M^{me} Honegger joue une fantaisie sur des airs dramatiques.

— « Maman, qu'est-ce que c'est ? » dit une voix menue.

— « Un opéra de Mozart, mon petit, *La Flûte Enchantée*. »

— « Ah ! un opéra... », reprend Arthur, très détaché. C'est donc ça, un opéra ! Mais c'est très facile à faire, et pas long du tout !

Il compose donc force « opéras » et bien des « sonates », les uns et les autres de sa façon. Il y note tout, d'ailleurs, en clef de *sol*, n'en connaissant nulle autre. Car il est musicien dans l'âme, mais, pour lors, dans l'âme seulement.

Or, Le Havre est une capitale, et qui possède un théâtre. A neuf ans, le jeune dramaturge voit représenter *Faust*, *Les Huguenots*. C'est le grand frisson ! Ah ! composer des opéras, des *vrais*, cette fois, non

plus d'informes rapsodies. Vite, un sujet : les journaux illustrés de son âge lui fournissent matière, qui, bientôt, est convertie en livret. Et voici *Philipa*, un grand opéra, qui voit le jour, en clef de *sol* bien entendu. C'est ensuite *Sigismond*, trois actes, quatre tableaux, soixante-dix-sept pages de cahier, s'il vous plaît !

Alors, de la onzième à la treizième année (1903-1905), c'est une furie de composition : sonates, oratorios, lieder, opéras, tout y passe. Il a formé un trio, avec un autre violoniste et un pianiste. Or, il faut approvisionner le petit groupe et notre artiste compose trois trios placés, comme le reste, sous le signe de Beethoven. Un peu plus tard, il y ajoute vingt-et-une sonates pour piano et violon ! Mais c'est aussi l'âge romantique, où l'on aime *Notre-Dame-de-Paris*. Arthur fait concurrence à M^{lle} Bertin, qui, jadis, mit en musique *La Esmeralda* : encore un beau cahier tout rempli de portées.

Il se fait à lui-même une harmonie de fantaisie, que son oreille sûre arrache au Beethoven du jeu maternel, et qui lui tient lieu de métier.

Être compositeur ! un musicien véritable comme ces maîtres qu'il admire depuis bien longtemps, sur un beau livre d'images. Voici Beethoven, lion héroïque, crinière au vent, qui parcourt fiévreusement la campagne viennoise, en écrivant, naturellement, sous la

pluie, ses plus belles symphonies ! Là, Haendel, majestueux, qui semble faire tonner l'orgue. Et le jeune Mozart, frêle et mélancolique.

Oui, être, comme eux, un grand musicien ! Mais il ne sera pas mélancolique, ni frêle. L'auteur de *Sigismond*, lui, saute à la perche, court, triomphe au rugby. Ce n'est pas seulement en musique qu'il est solide ; et qu'il fait l'admiration de la sœur et du frère, de l'autre petite sœur, après lui venus.

Par malheur, il faut aller au lycée, apprendre mille choses, non ennuyeuses en elles-mêmes, trop entassées seulement, dans ces classes l'une sur l'autre. Pourtant, il y faut bien ajouter l'étude sérieuse de son art, et, en 1905, le joueur de rugby travaille vraiment avec un maître dont il retiendra le nom : M. Robert-Charles Martin, compositeur, organiste de Saint-Michel.

C'est la fin, déjà, du premier parcours. Toute cette jolie fantaisie de l'enfance, il va falloir, sans la meurtrir, l'affermir et la transformer en métier sûr, en seconde nature artistique.

II

ÉCOLIER VOYAGEUR

...Voici la seizième année, les décisions qui orientent la vie. Encore quelques tours de roues, l'avion va décoller... Dans cette année 1908, notre compositeur est un rhétoricien qui songe par-dessus tout à la musique. Il vient de trouver son chemin de Damas. Jusqu'alors, c'est surtout le grand flot oratoire de Beethoven, qui l'a subjugué. Il avait à être converti au seigneur Bach : le *cantor*, jusqu'ici, l'ennuie.

Or, un après-midi de 1908, au temple protestant, on joue deux *Cantates*. André Caplet, autre Havrais, dirige, avec sa ferveur habile. Le jeune Honegger reçoit le choc qui décide. Quelle grandeur, quel monument aux assises incomparables, aux fières lignes horizontales, d'où les tours, les flèches de la cathédrale vocale peuvent, en plein ciel, s'élancer ! Coup de foudre dont l'impulsion se muera, peu à peu, en admiration réflé-

chie, en amour durable, patiemment nourri d'étude.

L'étude, c'est au pays paternel qu'il va la mener plus avant. A Zurich, le Conservatoire offre un enseignement sûr, où puisera l'élève, sous la direction des professeurs de Boer, Kempter, Hegar.

Zurich, c'est aussi la bonne ville des vacances, où la famille accueillante cultive elle-même la musique. L'oncle Oscar Honegger, *Oberrichter*, n'est pas seulement à la tête du tribunal : il préside encore aux destinées de la Société chorale. Plus tard, c'est à sa mémoire que *Toccata et Variations*, l'une des premières œuvres, sera dédiée. Tante Clara, sœur de M. Honegger, elle aussi est bonne musicienne. Le jeune Arthur, là-bas, trouve à qui jouer.

...Ainsi vont les années d'apprentissage, durant les périodes scolaires 1909-10, 1910-11. Au terme de la dernière, le Dr Hegar prononce l'arrêt décisif et dit à M. Honegger que son fils est fait pour écrire de la musique : ce jeune homme n'a qu'à suivre sa vocation.

M. Honegger, lui, ne se laisse pas imposer, et, dans toutes choses, agit avec mesure. Certes, jamais Arthur ne devra lutter contre les siens. Mais jamais, non plus, ils ne lui rendront le mauvais service des applaudissements trop prompts, ni ne lui décerneront la méchante gloire des petits prophètes de famille. Longtemps, lorsqu'on louera le père du

talent désormais évident, éclatant, de son fils, le sage M. Honegger fera, selon son habitude : « Te... te... te... nous verrons, nous verrons... »

...Donc, pour les grandes vacances 1911, tout le monde vient au Havre et voici l'instant du choix. Un jour, M. Honegger met son fils au pied du mur : Arthur doit décider. Il peut, désormais, prendre la place paternelle, dans la maison de commerce : carrière tout aplanie. Mais l'adolescent demande à réfléchir... Et quelques jours après : eh bien ! non, décidément le négoce ne lui va pas. Le jeune Honegger suivra le conseil d'Hegar, ou, tout simplement, cette voix dont parle la Portia shakespearienne, et que tout homme porte en soi. Arthur Honegger, lui, sera compositeur ; la musique est plus forte que tout.

Maïs, alors, il s'agit d'étudier sérieusement, d'apprendre le métier qui sera son métier. C'est que le but est loin d'être atteint. En somme, l'apprenti sait, dans ce temps, un peu d'orgue, possède les premiers éléments de l'harmonie, connaît assez le violon. Et sa mère, tout jeune, lui mit ses petites mains au piano, mais il est fait, par-dessus tout, pour penser en orchestre. Son instinct déborde toute spécialisation de la musique à un seul instrument. Or, cet instinct, il le faut cultiver. C'est au Conservatoire de Paris

qu'il va conduire à terme les années d'entraînement scolaire.

1911 à 12, 1912 à 13... Honegger a pris un abonnement au chemin de fer. Toutes les semaines, tantôt pour un jour, tantôt pour deux, il fait la navette entre Le Havre et Paris. Et chaque fois, avant de monter en voiture, il ne manque jamais de rendre visite à la locomotive...

Pour le violon, c'est à Lucien Capet qu'il s'en remet. Il se confie, surtout, au meilleur des maîtres, cet André Gédalge, science et conscience, fermeté dévouée, malice et bonté, qui restera pour notre temps, de Schmitt ou Ravel à Honegger et Milhaud, au delà même, — le modèle inégalé des éducateurs.

Gédalge, avant tout, aime et cite Bach, Mozart. Lui et le jeune Havrais, ne sont-ils pas faits pour se rencontrer ? L'action de l'un s'étendra pour le profit de l'autre à tout le domaine de l'enseignement. Bien des petits détails de son instrumentation, Honegger les devra aussi à Gédalge. Et lorsque, plus tard, le vieux maître mourra, ce sont ces mots, auxquels il faut laisser leur plein sens, que l'élève désormais glorieux, déposera pieusement sur la tombe du professeur : « C'est avec émotion et reconnaissance que je pense à ce maître qui m'a révélé la technique musicale. »

Ainsi, jusqu'alors, le bachelier ès-musique, le voya-

geur à travers les écoles d'harmonie, avait balancé sa vie intellectuelle entre Le Havre, la cité natale, et Zurich, le pays familial. Mais c'est Paris, désormais, qui sera, et pour toujours semble-t-il, la ville d'élection. En septembre 1913, les Honegger cèdent leur négoce havrais : ils retournent dans leur patrie helvétique. Arthur, décidément, va vivre sa vie indépendante d'artiste. C'est l'adieu à l'enfance. Les ébauches diverses s'évanouissent, ne vont laisser bientôt que la forme unique, la forme achevée : adieu la marine, les fins voiliers ; au revoir les locomotives même, car l'amour seul en restera, non le métier. Il sera ingénieur des sons, mécanicien de son orchestre, cela seul et pas autre chose.

Le voici dans la capitale, rue Say. Il a choisi ce quartier qui le tente : calme petite rue toute proche des places bruyantes et brillantes, à flanc de butte. C'est encore un peu comme la maison du Havre, tranquille avec, plus loin, le port où l'on entend un tel orchestre. Le centre de sa vie vraie, c'est pour lors la rue de Madrid, le Conservatoire. Il est entré définitivement dans la classe du bon Gédalge. Le voici contrapuntiste appliqué, acharné.

— « Le contrepoint, voyez-vous, — déclare le petit homme râblé, — ce n'est pas une étude, c'est une pratique. Il faut faire ça tout le temps, comme on res-

pire. Quand on s'est assoupli, quand toutes les difficultés d'écriture vous coulent dans les doigts, alors on peut tout se permettre. »

Jadis, un autre maître, Weinlig, disait aussi à un autre élève, Richard Wagner :

— « Vous n'écrirez sans doute jamais ni fugues, ni canons, mais vous vous êtes approprié *l'indépendance*. Vous pouvez maintenant marcher tout seul, car vous savez travailler selon les règles de l'art, si c'est nécessaire. »

Avec Gédalge, nul moyen de s'en tirer en pirouettant. Si l'élève apporte quelque page aux « trucs » trop apparents, alors le professeur :

— « Ça n'est pas difficile à faire, dit-il en souriant — l'œil un peu narquois derrière les verres — tandis que dans Bach ou Mozart... regardez... »

Et l'apprenti s'escrime. Apnées patientes et volontaires : Arthur contrepoincte partout. Un jour, en Suisse, un sien parent, et qui est dentiste, lui donne ses soins. Tête renversée, le patient rumine des lignes contrapuntiques. Puis, comme l'opérateur s'arrête un temps, pour laisser sécher un amalgame, notre musicien, bouche ouverte, ayant bien vite pris son papier, son crayon, déroule chant et contre-chant sur des portées hâtives.

A la classe de Gédalge, Honegger a pour condisciple un gros garçon à la tête puissante, mais avec un on ne sait quel air d'indolence. Il s'appelle Darius Milhaud. Déjà cet élève possède un beau bagage. Né le 4 septembre 1892, n'a-t-il pas mis en musique des pages de Claudel, de Lucile de Chateaubriand, publié une sonate pour piano et violon, un quatuor, une suite, que sait-on encore ? Dans cette année même, 1913, il commence de composer une *Orestie*, traduite d'Eschyle par Claudel. Bientôt il achèvera cette *Brebis égarée*, attaquée dès 1910, gageure d'une gageure, où la familiarité lyrique de Jammes est toute décuplée de musique, mais qui est l'œuvre la plus étonnante d'un tout jeune homme. Milhaud gravite encore dans l'orbite de Debussy en attendant que, violemment, il s'en arrache.

Et Honegger se trouve attiré par ce camarade très fort. « Darius Milhaud, dira-t-il bien plus tard encore, c'est le plus doué de nous tous ! »

... Honegger et Milhaud mettent toute la musique, tout l'art en entretiens, dans ces années heureuses. Mais, les propos esthétiques, voici que la guerre les rompt. Pour notre jeune Suisse même, les derniers mois de 1914, le premier semestre de 1915, c'est une période militaire. Mobilisé dans sa patrie, il prend part à l'instruction des recrues. Recueillie au fond de son âme, la musique s'en échappe malgré tout, et sous

forme de mélodies. A Zurich, dès novembre 1914, il compose une calme atmosphère, toute ouatée par les harmonies debussystes, autour d'un poème de Fontainas.

L'année suivante, au mois de juillet, c'est une prière de Francis Jammes, extraite du recueil *De l'Angelus de l'Aube à l'Angelus du Soir* :

Mon Dieu vous m'avez appelé parmi les hommes...

Oraison grave et sobre, dont la ferveur expire sur des accords égrenés en cloches discrètes :

... l'Angelus sonne.

C'est dans Zurich encore, au mois d'août 1915, qu'il compose la troisième (mais première en date) des pièces par lui empruntées aux *Alcools*, d'Apollinaire. *Automne*, grave et mélancolique sur sa pédale inférieure, est plus debussyste d'esprit que de forme : cette tristesse sobre est la voix intérieure d'un adolescent fervent, qui chante pour lui-même, sans souci du monde ni du temps.

Bientôt, le soldat Honegger est renvoyé dans son foyer. Or, son foyer, c'est Paris, le Conservatoire, où il s'engage tout entier. Outre le cours de Gédalge, il

suivra celui de Ch.-M. Widor pour la composition, celui de Vincent d'Indy pour l'orchestre. Il explore abondamment, surtout, les partitions des maîtres. Le voyage à travers l'œuvre immense du grand Sébastien est passionnément poursuivi. Sans trêve, il s'efforce de connaître la lettre, et plus encore, de pénétrer l'esprit du génial *cantor*. Presque seul parmi ses camarades, il se penche avec entrain sur les partitions des romantiques allemands, étudie Brahms, Strauss, enfin Schœnberg. Parmi les Français, Florent Schmitt l'attire, avec sa fougue, son large torrent orchestral.

« On n'a pas idée de lire ça ! — s'écrient les camarades. — Voyons, reprends plutôt *Boris* ou *Pelléas*... »

Pelléas ou *Boris*, certes il les connaît et les aime. Lui aussi, il a grandi sous le signe de Debussy. Mais ce jeune Suisse ne s'en contente point : il lui faut encore une nourriture plus terrestre. Exactement, il entend ne rien négliger.

Dans notre Paris de guerre, il travaille son art, selon sa loi propre. De la rue Say, au 15 octobre 1916, il émigre un peu plus loin, rue Duperré, tout près, cette fois, de la place Pigalle. Le voici, juché au quatrième, sur la rue de Douai, dans cet îlot paisible entre les grandes saccades du boulevard proche. Et cet appartement où loge l'auteur d'*Horace*, c'est en partie celui-

là même qu'habita jadis Olivier Métra, compositeur des valse...

Place Clichy, boulevards, place Pigalle... La place Pigalle, ce sera toujours son centre de légèreté, si l'on peut dire. Ici, il se détend, ce mouvement le délasse, comme fait un bain. Pour rien au monde il ne vivrait sur la rive gauche. Le Nord-Sud lui donne mal au cœur. Lorsqu'il a bien travaillé, il prend l'air, la lumière, sur la place Pigalle : feux électriques, bâtons lumineux, rouges ou bleus, foire perpétuelle. La ruée des autobus et des trams encadre tout cela dans son rythme pesant. Aux terrasses des cafés, ou bien à même le trottoir, des poules picorent le client.

Honegger eût-il déroulé sa création artistique sur un autre plan, peut-être aurait-il fixé ces aspects, qui ne dépassent guère sa vision. Car il n'est ni peintre, ni littérateur, et, des truculences foraines, des portes bariolées, ouvertes sur le Music-Hall, sa musique ne saura presque rien.

III

PREMIERS JEUX SÉRIEUX

A regarder forger, à forger lui-même, il devient bon forgeron. Désormais, il ne reniera plus ses compositions et attendra leur publication avec confiance. Au travers des jeunes essais, déjà se fait entendre sa voix spontanée. C'est alors, de la vingt-deuxième à la vingt-cinquième année (novembre 1914 — mars 1917), qu'il écrit en somme la majeure partie de ses mélodies. Deux morceaux nouveaux, ajoutés à la poésie de Fontainas, à la « prière » de Jammes, forment les *Quatre Poèmes*. Il en extrait trois autres des *Complaintes et Dits*, de Paul Fort (dont un *Chasseur* de romantisme quelque peu conventionnel). Surtout, il va compléter les *Six Poèmes* tirés des *Alcools* d'Apollinaire. Il cherche et trouve une déclamation dont la plastique s'adapte juste au texte simple et neuf, bonhomme et poignant, du poète. L'accompagnement y met une atmosphère

sobre et pleine. Pas de grands effets, une ferveur profonde, plus de sensible émotion que de grâce sensuelle. Ça et là, quelque recherche du *joli*, encore. Il oscille, d'ailleurs, entre la séduction debussyste ou ravélienne, et une forme qui corresponde mieux à sa nature profonde, à son amour des grandes lignes horizontales. *L'Hommage à Ravel* pastiche admirativement le langage du maître de *Daphnis*. L'essai qui porte le nom de *Toccata et Variations* a moins de séduction, mais n'offre, encore, grande personnalité. L'auteur en traçait l'esquisse à Zurich, dans le temps de la vie militaire. Horizon monotone et besognes sans fantaisie qui le conduisent à l'écriture scolastique : on dirait qu'il fait un petit tour du côté de la rue Saint-Jacques.

Et cette musique commence à prendre son essor, au delà du papier réglé. Rue de Madrid, quelques élèves ont décidé de se grouper pour donner des séances littéraires et artistiques. L'on se réunit rue Dupetit-Thouars, l'on forme un bureau. Ainsi, il y a un président, qui est M. Péliissier-Paupélix, un vice-président, M. Jacques Mendel, une trésorière, M^{lle} Janine Weill. Les exécutants ne manquent pas. Et l'on a trouvé un beau titre, pour l'association : *Cercle musical et dramatique indépendant*. Naturellement, on écrit *C. M. D. I.*, ce qui fait très bien.

Il y a là une frêle jeune fille, au beau visage frais et

méditatif tout ensemble. Elle s'appelle Andrée Vaurabourg. Au cours d'histoire de la musique, qui réunit toutes les classes du Conservatoire sous l'égide de M. Maurice Emmanuel, Arthur Honegger l'a déjà rencontrée. Pianiste, elle n'en a pas moins suivi tout l'enseignement de l'école et, avant le piano, au delà de l'instrument, elle sait voir la musique. Cette petite fille a déjà quelque chose d'énergique, et l'on n'imagine point que tant de grâce puisse, si aisément, se passer de toute faiblesse.

Or, le *C. M. D. I.* donne des auditions dans la salle OEdenkoven, avenue Hoche. Le 11 juillet 1916, M^{me} Rose Armandie chante trois des Apollinaires : *A la Santé, Clotilde, Automne*. Le 15 décembre, grande séance où Musset voisine avec Beaumarchais, Camille Chevillard avec Arthur Honegger. Andrée Vaurabourg joue *Toccata et Variations* et c'est la première exécution publique d'une œuvre de notre musicien, autre qu'une mélodie. C'est le premier exemple, aussi, d'une collaboration où l'interprète apportera son dévouement total, une intelligence si merveilleuse de l'art à traduire, que le résultat paraît être bien plutôt le vivant reflet de l'œuvre que sa traduction.

Ces tentatives entraînent Honegger. Il va tâter de l'orchestre. Pour *Aglavaine et Sélysette* de Maeterlinck, il écrit un petit prélude, qu'il signe le 1^{er} janvier 1917.

L'ouvrage est destiné aux exercices des élèves des classes d'orchestre et de direction d'orchestre, où les oisillons du Conservatoire éprouvent leurs premières ailes. Ce mardi 3 avril 1917, — tandis que, là-bas, le front de l'Aisne et de la Champagne s'anime pour la proche attaque, — la maison de la rue de Madrid, vers deux heures, est toute bourdonnante d'un petit peuple affairé. Sous l'œil du maître d'Indy, M^{lle} Marcelle Soulage, M^{lle} Dedieu-Péters, Pierre Menu, Arthur Honegger vont diriger eux-mêmes leurs œuvres, encadrées solidement par l'ouverture d'*Egmont* et un *Concert* de Haendel. Pierre Menu, charmant musicien, qui si vite va partir de terre, donne ce jour-là sa *Fantaisie dans l'ambiance espagnole* (pour harpe chromatique).

... *Aglavaine et Sélysette*, ce sont les sœurs de Mélisande. Mæterlinck, c'est encore le voyage au pays symboliste. Et comment n'y pas subir les enchantements de *Pelléas*?... C'est en docile élève que l'auteur du prélude accueille les séductions impressionnistes. Mais le professeur V. d'Indy peut être content. Il y a, dans ces quelque cent quarante-quatre mesures, un bel équilibre de sonorités. Ce petit orchestre par deux est soigneusement machiné, bien aéré, un peu gracile encore, mais de jolie qualité. L'atmosphère est debussyste, certes, mais ce n'est déjà plus le pastiche de

l'Hommage à Ravel. Et l'on peut prévoir ce qu'il deviendra banal de répéter plus tard : ce musicien est fait pour l'orchestre.

IV

LE « QUATUOR »

Dans ces années d'étude, Arthur Honegger a fait preuve de métier. Il est un élève bien doué. Mais lui-même veut davantage. Jusqu'ici il flotte un peu. Son jeune amour passionné de Bach, il ne sait guère en donner témoignage. L'attrait debussyste est si grand ! En avril 1917, il compose une *Rapsodie* pour deux flûtes, clarinette et piano. On y devine l'effort vers une écriture linéaire, bien en marge du style harmonique de Debussy. Et l'effort, dans l'*allegro* central, parvient à durcir d'un peu de scholisme un joli discours musical. Mais, dans le *larghetto* inaugural et final, une paisible grâce s'arrache mal à l'atmosphère impressionniste. La sonorité des bois y semble réveiller un écho de la flûte debussyste. Ça et là, peut-être, une trace infinitésimale de Ravel... Œuvre charmante et d'une jeunesse exquise, d'ailleurs, toute dégagée

de vulgarité, de vanité. L'auteur la dédie au maître qui fut obligeant, Ch.-M. Widor.

Malgré cette réussite légère, non satisfait, il veut aller plus outre. Il tentera de donner, cette fois, la somme de son savoir et, aussi, de libérer sa vraie voix. Il a derrière lui, au delà même des années d'études techniques, les multiples essais de l'enfance. Honegger conserve, au fond de ses cartons, ces enfantines sommeillantes ainsi que des souvenirs de la prime jeunesse. Certaines des vingt et une sonates surtout sont charmantes et l'on peut juger excessive la réserve de l'auteur. Plus tard, elle fera la joie de maint musicien, en mal de textes à exhumer, pour la « seconde thèse » de doctorat. Admirons plutôt la sagesse du jeune maître, qui dissimule ce que tant d'autres eussent si volontiers publié.

Mais n'oublions pas cette production d'autrefois, qui forme le soubassement profond de son édifice. Dans ces pages, rien d'original, certes : le dieu Beethoven y règne à peu près en maître, n'admettant guère que Mozart à sa cour. Mais, comme déjà cette musique *avance* ! Source grêle, où se reflètent, assurément, les visages penchés des grands maîtres ici imités, mais source vive, bruisante et entraînante, dans son cours non canalisé. Ce petit garçon chantait ainsi, sans trêve, pour lui tout seul. Ne songe-

rait-on pas aux enfances de quelque grand classique, ou, dans les temps derniers, d'un Saint-Saëns? Or, l'auteur de *Phaëton*, sur le tard, disait que ses compositions premières étaient « bien insignifiantes, mais sans faute d'écriture et d'une correction remarquable ». Le petit Honegger, lui, c'est bien l'inverse : il ne fait que des fautes d'orthographe, mais ce qu'il dit a toujours la signification d'un bel organisme sain, vigoureux, tout animé de vie.

...Cela, et la gymnastique féconde pratiquée rue de Madrid, lui ont fait un entraînement solide, des réflexes d'artiste habile. N'est-il pas temps de briser la coquille ?...

Déjà il vient de commencer une sonate pour piano et violon, mais le quatuor d'archets le tente, qu'il pourra davantage gonfler du torrent de sa musique. Il met en œuvre les conseils de Gédalge, l'exemple du grand Bach. Le voici, accumulant les esquisses, travaillant durement sa matière. Dans ces années 1916-17, trois fois, le quatuor est récrit entièrement.

Jamais il n'est assouvi : tout cela comble mal son instinct de perfection. Ce développement tient peu, tel passage est trop grêle, ou cela ne progresse pas assez ;... ou bien, ce n'est pas *lui*. Enfin, un des mouvements, terminé au Havre en avril 1916, le déçoit moins grandement et il conserve cet admirable *Ada-*

gio qui formera le panneau central du triptyque. A Paris, en juillet 1917, il achève le premier volet, puis, en octobre, le troisième, satisfait de cette difficulté vaincue dont Gédalge lui donna le goût, et estimant que, désormais, l'œuvre a vu le jour, peut connaître son destin.

Le *Quatuor* fait, il le dédie à Florent Schmitt. On voit bien pourquoi, parmi ses aînés de France, Honegger élit l'auteur du *Psaume* et du *Quintette*. Celui là aussi, malgré sa recherche harmonique, son entrain à parler le nouveau langage sonore, respire mal dans l'atmosphère raréfiée où le goût délicat seul habite. N'est-ce pas ainsi qu'un grand partisan de l'art populaire, de la voix héroïque qui sait parler aux foules, Romain Rolland, fait allusion à Schmitt, en 1912 :

« Notre art musical est le premier du monde par ses qualités aristocratiques ; mais (à part des exceptions, comme ce Florent Schmitt, dont le public du Châtelet acclamait, l'autre jour, le *Psaume* monumental), il manque de sang. »

Le *Quatuor*, ce ne sera certes pas, de longtemps, l'ouvrage d'Honegger que le public acclamera. Tant de profondeur, d'austérité, le déroutent chez un jeune homme. Le *Quatuor* ne fait pas « *public* ».

Bien plus, quelque sept ans après, un intime (et

fort perspicace par ailleurs), Roland-Manuel, encore en écrira :

« Cette œuvre sérieuse et sévère n'a pas cessé de déconcerter les plus confiants de ses amis. »

On y verra, aussi, une construction arbitraire, où la forêt touffue des lignes contrapuntiques est faite pour l'œil, bien plus que pour l'oreille. Enfin, une « musique de papier », que les gens de métier lisent, derrière leurs lunettes doctorales, au coin du feu.

Mais non. La musique d'Honegger est une musique qui vous atteint toujours : les sons s'y arrachent aux portées.

...Oublions tout commentaire, lisons le *Quatuor*, écoutons-le plutôt, lorsque quatre traducteurs fidèles savent nous le faire entendre : le petit groupe *Pro Arte*, par exemple. Cet exorde abrupt, cette mêlée profonde des voix, où quelque onze thèmes se pressent, la fougue d'un fleuve sonore où les quatre parties ne forment qu'un seul et puissant cours, cette passion de polyphonie rugueuse, on peut, en effet, y rencontrer l'action des derniers quatuors beethovéniens, *Grande Fugue* comprise. Certes, c'est ici l'adieu aux délices chatoyantes du rêve impressionniste. Même s'il s'y abandonne encore, à dater de là, ce sera un peu comme malgré lui et l'on sentira bien que, lui-même, le musicien Honegger, c'est du *Quatuor* qu'il

part. Comme il est loin, cette fois, de l'*Hommage à Ravel*, des mélodies souples et douces de la *Rapsodie*, si proche dans le temps ! Il tord le cou aux jolieses de style. Et d'abord, une construction inébranlable, sur quoi porta tout son travail acharné, par trois fois remis en chantier. Avant tout, il tient à cela :

— « N'est-ce pas..., dit-il volontiers, — la musique, c'est comme une maison : si elle est mal bâtie, elle tombe. La seule différence, c'est que, quand la maison fout le camp, tout le monde le voit, tandis que si c'est la musique, on est très peu à s'en apercevoir... »

L'emportement du premier mouvement, la rudesse rythmique du dernier, encadrent solidement cet ample *adagio* très lent qui est d'un charme austère, d'une grandeur non inhumaine, toutefois, car c'est une voix tendre qui chante, avec l'alto, dès les premières mesures. A bien écouter la partition, y trouve-t-on, vraiment, trois mesures inharmonieuses ? Son visage, plutôt, n'est-il pas de ceux qui ne sourient point au premier regard, et ne vous livrent confiance de leur arrière-pensée que lentement, difficilement ? La vie intérieure de ce jeune homme est bien profonde, pour alimenter ainsi le cours d'une musique si remplie de pensée. Dans le mouvement superposé de ces longues lignes mélodiques au souffle ardent et fort, on reconnaît l'amoureux de Bach.

Et ici, comme aux créations sonores de Jean-Sébastien, comme aux ouvrages beethovéniens, le discours musical a pour invisible parallèle un langage de l'âme. Cette logique sonore, cette belle technique, est nourrie de pensée. Le *Quatuor* est aussi un poème de la vie intérieure.

Peu à peu, l'on mettra l'œuvre à son vrai rang ; malgré ses imperfections, on saura qu'il en est peu de comparables, dans la musique de chambre contemporaine.

Quant à lui, le bon ouvrier, une fois apaisée sa soif de contrepoint flamboyant, une fois qu'il a terminé ce tumulte, dans le grand calme classique de l'*adagio* final, il regarde sans orgueil, mais fièrement, l'œuvre dressée. Il ne peut savoir encore que c'est ici la source qui, grossie, mouvra la formidable machinerie d'*Horace* ou de *Pacific*. Mais ce qu'il considère, c'est que l'apprentissage est cette fois révolu, et que le compagnon Arthur Honegger a fait ici son « chef-d'œuvre » de maître.

V

« NOUVEAUX JEUNES »

L'auteur du *Quatuor*, entre temps, entre le deuxième et le troisième mouvement, s'est souvenu de ses études d'organiste et a composé deux pièces, — une *Fugue*, un *Choral*, — nettes et bien déduites, simple hommage, en passant, à l'instrument de ses premières études, et au maître de son enfance, le professeur Robert-Charles Martin, auquel est dédiée la *Fugue*. C'est à la gentille amie du Conservatoire, Andrée Vaurabourg, que va l'autre pièce.

Mais il y a l'orchestre, qui l'appelle, de ses voix pressées. La première tentative a réussi. Il voudrait parler plus fort, pour son second essai, oublier les jolieses d'*Aglavaine* aux voiles diaphanes. Les exercices de la classe d'orchestre forment un terrain excellent, pour continuer ces premières joutes. Il préparera un ouvrage encore, pour la séance de l'année suivante.

Notre homme ne lit pas que Maeterlinck et ne fré-

quente point seules les rêveuses princesses aux noms argentins. Il aime les bonnes histoires, les récits d'aventures où une humanité élémentaire s'agite sans fatigue pour le lecteur juvénile, et lui fait de merveilleuses invitations au voyage. Il lit Gustave Aimard, de temps en temps. Un épisode du *Souriquet* fournit un thème splendide à son imagination : Nigamon, le grand chef iroquois, vaincu par ses ennemis et sur le bûcher dont les flammes vont le mordre, entonne son chant de mort, à la face du ciel. Eh ! quoi de plus beau à mettre en musique ? Il n'ira pas coller pédantesquement son papier réglé sur les textes des philosophes ou des littérateurs. La matière brute que lui offre Aimard lui suffit bien. Le moteur va partir. S'il y a un exemple de Strauss qu'il ne suivra point, c'est bien cette marotte du parallélisme excessif entre littérature et musique. Bien plutôt écouterait-il la raillerie de son grand compatriote, Carl Spitteler, apostrophant les renchérisseurs de « poèmes symphoniques » (dans *Riantes Vérités*) :

« Et quand vous aurez mis en musique toute l'histoire littéraire et toute l'histoire de l'art, qu'y aurez-vous gagné ? Votre orchestre a-t-il besoin d'un laissez-passer littéraire, ou bien croyez-vous que la littérature ait besoin de vos violoncelles ? Je vois : vous voulez montrer votre culture ».

L'auteur du *Chant de Nigamon* réserve la preuve de sa culture pour des occasions mieux appropriées. L'Iroquois de Gustave Aimard est transfiguré par les flammes de son orchestre. Pour ses thèmes, il a emprunté quelques citations du recueil d'*Ethnographie musicale*, dressé par Julien Tiersot. Puis, laissant à *La Walkyrie* son incantation du feu, il évoque seulement l'ardeur magnifique du chef, et cette autre ardeur qu'est le feu bientôt victorieux. Tout cela sonne à merveille, à pleine voix. Ce n'est plus le charme habile et irisé des harmonies ravéliennes que rappelle cette œuvre du jeune musicien. On y sent plutôt l'essai d'un héritier nouveau des deux Richard : celui de *Tristan* et celui d'*Elektra*. Jeune guerrier qui éprouve ses muscles, en attendant les vrais combats.

Pour l'orchestre, il faut toujours y revenir, cet étudiant, qui hante encore les couloirs du Conservatoire, n'a presque pas de tâtonnements. Certes, c'est loin d'être alors la maîtrise des années d'*Horace* et de *Pacifique*, mais la part des zigzags et des bûches aura été, pour lui, réduite. Ainsi de certains pilotes qui, presque tout de suite, ont su décoller...

Et sa musique continue de prendre son vol, jouée aux réunions de camarades, tout comme lui-même se mêle de plus en plus au mouvement artistique, crée

son entourage parisien. Le 17 novembre 1917, la *Rapsodie* est exécutée rue du Rocher, à « l'Université interalliée du Parthénon », où H. Woollett, un concitoyen, avait organisé une séance musicale.

Quatorze jours plus tard, on rejoue la *Rapsodie* dans un atelier de la rue Huyghens. Mais il nous faut, ici, revenir en arrière, quelque peu.

Un jour de 1916, Milhaud (mobilisé à la Maison de la Presse, en attendant qu'une mission l'amène au Brésil). Milhaud interpelle Honegger :

— « Dis donc... viens chez moi ce soir : il y aura Georges Auric. »

— « Auric... qui est-ce ? »

— « Comment, tu ne connais pas Auric ? Mais tu ne connais rien, mon pauvre ami. Auric est un garçon formidable ; d'abord il sait tout. Et il a dix-sept ans. »

Rue Gaillard, chez Milhaud, on se rencontre. Arthur voit un étrange garçon, tout mince, avec une énorme tête, un front sous lequel peuvent se loger les choses, à l'infini, un air de maîtrise extraordinaire chez un adolescent, une apparence volontaire, fermée comme de peur de trop se montrer. Et une sensibilité la plus vive, tendue, comme un ressort bandé, par la souveraine intelligence. Il paraît être venu au monde avec toute sa maturité.

Il a des tas de mélodies en cartons. Avant la guerre

— il avait bien quinze ans tout juste — la *Société Nationale* a joué ses *Poèmes chinois*. Il a écrit *Gaspard et Zoë*, musique sur une petite pièce pour lanterne magique, et va commencer un grand ballet, *Les Noces de Gamache*. Milhaud les présente. On cause...

Ce soir-là, le jeune Flavrais fut assez vite semé par nos deux Parisiens. Car cet Aixois et ce Montpelliérain sont depuis plus longtemps dans la capitale. Leur conversation de garçons déjà débrouillés, à la page, éblouit assez notre Arthur qui mettra du temps à débarquer de sa double province : Seine-Inférieure, Suisse. Il a beaucoup de considération pour ces camarades très forts, épatants. Et l'on a promis de se revoir.

Or, ces jeunes gens qui ont des relations, connaissent assez bien les artistes d'avant-garde. Ils fréquentent ce que l'on peut voir, dans ce grand Paris sens dessus dessous de la guerre. Blaise Cendrars, poète, homme étonnant, qui veut tout vivre et tout voir, a l'idée de donner des séances musicales. Le bonhomme Satie sera le mentor des exécutants ; Satie, dont on ne sait jamais bien s'il est mystérieux ou dérisoire, ébauche de précurseur, mélange invraisemblable de trouveur et d'indigent. Sur le visage de la pudeur, toujours, Satie met le masque de la mystification. Accueillant et enclin à devancer, l'auteur des

Gymnopédies se penche vers les derniers venus. Auric amène Honegger. Ils rencontrent aussi une toute blonde jeune fille, laquelle, au Conservatoire, appartient à la classe de Widor. Et c'est Germaine Tailleferre. Puis, avec un on ne sait quel air agreste dans son visage clair, voici Louis Durey, l'aîné de la petite bande, un ancien presque, étant né le 27 mai 1888. Ce n'est pas un nourrisson du Conservatoire, lui. Il a travaillé avec Léon Saint-Réquier, le chef des *Chanteurs de Saint-Gervais*. Sa muse, un peu pastorale, fait encore de tendres révérences à Debussy, à Ravel, tout en se refusant mal quelques escapades du côté de chez Stravinsky.

Et le charmant Menu est là aussi, léger comme ceux qui ne doivent pas rester longtemps.

Donc, Erik Satie est enchanté par l'idée de Cendrars. On va donner des concerts.

— « Seulement, attention, dit Satie. Vous comprenez : toutes ces sociétés, la *Nationale*, la *S. M. I.*, ça joue la musique des autres ! Nous, on va faire une société pour jouer *notre musique*. »

Et il roule ses gros yeux derrière le lorgnon, la main dans la barbiche...

— « Mes enfants, poursuit Satie, il faut toujours faire place à la jeunesse. On va s'appeler les *Nouveaux Jeunes*. »

Pour champ de bataille, ils choisissent l'atelier du peintre Lejeune, 6, rue Huyghens, à Montparnasse. Un jour, M^{me} Rose Armandie chante plusieurs mélodies des *Alcools*. Notre auteur, inconnu, dans un coin de la salle, a pour voisin un monsieur qui déblatère :

— « Mais qu'est-ce que c'est que ça ? Ah, ces jeunes, ils font tous la même chose ! Ils retombent dans l'ornière. Tenez, celui-là, il fait du Reynaldo Hahn... »

Et notre Arthur, sagement, écoute, pas du tout scandalisé, essayant de discerner ce qu'il y a de vrai là-dedans. Puis, à un camarade :

— « Dis donc, tu connais le monsieur, là, qui parle à Satie ? Satie trouve mes mélodies très bien, mais celui-là tape dur dessus... »

— « Ici !... Mais c'est Max Jacob, voyons... »

VI

AU VIEUX-COLOMBIER DE JANE BATHORI

D'autres réunions musicales forment contrepoint avec celles des *Nouveaux Jeunes*. Au Vieux-Colombier mis en disponibilité, un petit groupe d'audacieux joue pour s'amuser. Dans ce tournant d'années 1917-1918 (tournant décisif de la guerre aussi), on devine la lointaine élaboration de ce qui, en partie, deviendra l'art d'après-guerre.

Ce Vieux-Colombier transformé, c'est Jane Bathori qui le dirige. Une chanteuse qui est musicienne ; une façon preste de saisir l'essentiel d'un texte musical, comme en se jouant, une sorte, chez l'interprète, d'improvisation réussie comme une gageure tenue ; puis, un paradoxal désintéressement, de l'entrain, du cran, le besoin d'aller toujours sur la brèche avec ceux qui font le mouvement ; tout cela, c'est Bathori.

Honegger a vite fait de la connaître. On travaille ferme, pour monter ces spectacles neufs, ces concerts

où pas un seul nom n'est connu du grand public. Notre violoniste est engagé comme second violon, au quatuor. Il vient, un jour, dans l'atelier de M^{me} Bathori, boulevard Péreire. Un visiteur s'y trouve déjà ; visage éclairé d'esprit, aux yeux gris bleu, cheveux abondants, barbe en pointe la plus soignée... Quelque chose de Musset, peut-être, du dandysme, un goût personnel du costume, un air échappé des gravures d'Eugène Lami... Mais un Musset qui aurait laissé son romantisme à la porte...

Le monsieur paraît fort au courant ; il regarde le nouveau venu en souriant. Qui est-ce donc ? se dit Arthur. Ah ! il a compris. C'est certainement Vuillermoz. Il y a quelques mois, un ami montra la *Rapsodie* au célèbre critique. Émile Vuillermoz a répondu par une lettre dont le ton, malgré quelques réserves, est franchement sympathique : plusieurs mesures sont tout à fait « exquis » ; . . dans l'œuvre charmante l'on sent « un jeune homme exempt de toute puérité, ce qui est rare et précieux... » Quand l'auteur de la *Rapsodie* a demandé des détails sur son juge, on lui a dit : « Vuillermoz ? Tu le verras dans les milieux musicaux. Et tu le reconnaîtras facilement à sa barbe en pointe. »

C'est cela, c'est bien lui ; Arthur va lui parler, le remercier.

Mais M^{me} Bathori qui le voit timidement s'avancer, dit alors :

— « Vous ne connaissez peut-être pas M. Fernand Ochsé?... »

...Décidément, il ne sera jamais un bon Parisien.

Ochsé, déjà, l'a remarqué et songe que ce jeune homme ferait très bien, dans le *Jeu de Robin et Marion*, que lui-même met en scène :

— « Il me faut celui-là comme tambourinaire : il sera épatant. »

— « Oui, évidemment, repart Jane Bathori ; mais il n'est pas acteur, il est compositeur ; il a même beaucoup de talent. »

— « Je n'en doute pas un seul instant, mais il fera si bien comme tambourinaire ! Voyons, monsieur, acceptez-vous ? »

— « Je veux bien, si vous croyez que je saurai... », répond Arthur, toujours modeste.

Et voilà pourquoi, au *Jeu de Robin et Marion*, l'on vit en costume moyenâgeux, blanc et noir, deux tambourinaires dont l'un était Fernand Ochsé, l'autre Arthur Honegger.

Les deux tambourinaires devaient devenir assez vite d'intimes amis. Ochsé, peintre, musicien, merveilleusement doué, à qui rien d'artistique ne demeure

étranger, aîné qui ne cessera de se dévouer à l'ami dont, dès l'abord, il devine la puissante personnalité.

En ce début de 1918, les jeux du Vieux-Colombier ne l'empêchent pas, d'ailleurs, de terminer sa première *Sonate pour piano et violon*. Nous l'avons vu la commencer dans le temps du *Quatuor*. Il s'arrache mal à ce domaine de la musique de chambre avec lequel il s'est senti de plain-pied dès le plus tendre âge. Comme il a peu de goût, nous le savons, pour les essais agressifs, l'apparence est qu'il a coulé des penses nouveaux dans le moule classique. Or, dans la *Sonate*, il inaugure déjà une manière personnelle de construire. On n'ignore point qu'au premier mouvement de la « forme-sonate », la réexposition finale ramène les deux thèmes A et B, de l'exposition, dans ce même ordre A puis B, et dans le ton principal. Cette marche traditionnelle n'avait jamais été modifiée. Honegger, lui, raisonne ainsi : « Votre réexposition dans l'ordre A suivi de B est illogique, car elle présente un défaut de symétrie. En architecture, vous avez une façade dont les deux piliers de gauche, par exemple, sont dans la disposition A suivi de B. Vous cherchez à faire reposer solidement et harmonieusement l'architrave, le fronton, sur ces piliers et sur ceux qui leur font pendant, à droite. La symétrie,

pour ceux de droite, vous donnera forcément : B suivi de A et non plus A, B, comme la première fois. Eh bien ! dans la sonate, les piliers sont les thèmes, le fronton c'est le développement central. Par symétrie, il vous faut donc B, A, dans la réexposition puisque vous aviez A, B, dans l'exposition. »

Au surplus, dans sa *Sonate*, il ne se refuse pas les recherches harmoniques. Les duretés ne l'effarouchent pas. Assez gauchement encore, il essaye de ce contrepoint hardi où la rencontre des lignes indépendantes peut conduire un analyste classique à trouver superposition de tonalités. Il ne s'attarde pas beaucoup, d'ailleurs, au petit plaisir de ces mosaïques. Ce qu'il veut toujours, c'est que sa musique « avance ».

Aux *Nouveaux Jeunes*, le petit groupe a grossi. Un jour, voici Cocteau. « Nous allons avoir un chef », déclare Satie, mystérieux... Jean Cocteau, Arthur l'a parfois rencontré, avec leurs amis, au café de Flore. Comme tout le monde, il a subi la fascination qu'exerce l'étincellement de son regard et de son esprit. Quelle conversation ailée : gaminerie qui souvent va profond, bizarrerie parfois, et simplicité sans pareille, toujours. Puis, c'est un ami au cœur de diamant, qui veut éteindre ses feux, parce que « le cœur ne se porte plus » et parce que ça se verrait trop. Cocteau, l'Ariel de notre temps...

Il a amené dans le nouveau cercle un tout jeune camarade, qui a un nom de produits chimiques et un drôle de nez en trompette. C'est Francis Poulenc. Satie lui-même présente l'artilleur Roland-Manuel, tout frais, permissionnaire, avec les yeux les plus malins du monde et, dans les poches, à droite les poésies de Maurice Scève, à gauche celles d'Apollinaire. Ce diable de garçon est partout à l'aise, dans la Venise de Goldoni et dans le New-York des jazz.

Un soir — le mardi 15 janvier 1918 — au Vieux-Colombier, toutes ces jeunes musiques claquent fièrement. Après une causerie de René Chalupe, on donne la *Sonatine pour cordes* de Germaine Tailleferre, puis Jane Bathori, accompagnée par Andrée Vaurabourg, chante, pour la première fois, les six *Alcools* au grand complet. Il y a, ensuite, *Gaspard et Zoé* d'Auric, avec Marcelle Meyer, les *Sept Poèmes de Perse*, de Roland-Manuel (qui deviendront plus tard *Farizade au sourire de rose*). Marcelle Meyer joue avec Auric les *Carillons* de Durey ; enfin la *Rapsodie Nègre* de Poulenc ferme la marche et remporte un succès étourdissant ; on dirait une source fraîche dont le bruissement, tout à coup, s'élève et ravit. Le jeune Poulenc est adopté d'enthousiasme par Satie.

Et la *Sonate* sort de l'ombre de sa partition. Le

19 janvier (1918), au *Parthénon* de la rue du Rocher, on débite du Sully-Prudhomme et du Victor Hugo, avec des tranches de Puccini et de Charles Levadé. Mais la première partie de la soirée se trouve consacrée à notre musicien : *Toccata et Variations*, les *Alcools*, un *adagio* (tiré d'une des dernières parmi les vingt-et-une fameuses sonates), les deux premiers mouvements de la *Sonate* ; Andrée Vaurabourg au piano, M^{me} Armandie dans les *Alcools*, au violon, l'auteur. En somme, le premier festival Honegger. L'audition intégrale et originaire de la *Sonate* a lieu deux mois plus tard, exactement, au Vieux-Colombier, M^{me} Jourdan-Morhange, cette fois, tenant l'archet.

...Arthur tambourine chez *Robin et Marion*. Avec l'autre tambourinaire, c'est l'occasion de multiples entretiens, lesquels sont poursuivis, renouvelés à domicile. Ochsé, bientôt, va quitter Neuilly, pour la Montagne Sainte-Geneviève : dans la plus merveilleuse maison d'autrefois, il abritera sa vie d'homme de goût, passionné d'art. Sur les boiseries anciennes, quelques Degas mettent leur illumination de chefs-d'œuvre, jeunes une fois pour toutes. D'Honegger, le maître de maison fait plusieurs crayons, quelques toiles, qui fixeront avec intelligence sensible la grâce pensive du visage méditatif, jeune et fort, sous l'envolée des cheveux. Témoignages d'une amitié qui

restera inébranlée et que, de l'autre côté, le musicien voudra reconnaître extérieurement par la dédicace des *Alcools*, lorsqu'ils paraîtront en partition.

Vers le mois d'avril 1918, Honegger reçoit une « commande ». Le poète belge, Paul Méral, lui demande de composer une musique de scène pour *Le Dit des Jeux du Monde*, que lui-même a écrit. C'est une vaste moralité, qui tient aussi du drame cosmogonique, et l'auteur, dans ses explications, débute par ces déclarations cartésiennes sur la prééminence de l'étendue :

« Le lieu est partout ; il n'est même nulle part ; c'est l'espace où des gens et des choses se meuvent... En somme l'espace seul existe... »

Les actions humaines, qui forment le fond de la pièce, sont symbolisées, dramatisées par les danses. Et c'est surtout pour cela que le poète est venu chercher le musicien. Méral a, d'ailleurs, ses idées là-dessus. Il entend nettement que son collaborateur ne lui fournisse point une musique en cavalier seul. Il proclame sans barguigner :

« Les *Jeux du Monde* ne sont pas une œuvre symphonique mais un SPECTACLE. »

(Et il souligne deux fois).

Le décor, déjà, est remplacé par « des plans de

lumière de différentes couleurs ». Et « la musique-décor est reléguée aussi, car il y a l'espace et ses mouvements rendus visibles qui le remplacent ». Donc, « la musique ne sera que le motif intérieur et parfois provocatif de la danse ».

Ce pathos franco-belge ne paraît pas, en soi, irrésistible à notre musicien. Mais les danses sont réglées, les costumes sont dessinés par Guy-Pierre Fauconnet, homme prodigieux, animateur d'une fantaisie et d'une qualité sans égales. Pour lui, avec lui, que ne ferait-on pas ? Il a le goût, la mesure d'un artiste de France. Et aussi la liberté, l'acuité d'un Japonais. Dans sa tête, il porte le renouveau du théâtre, de la mise en scène. Donc, il y a Fauconnet. Puis le sujet fournit, en somme, une série de grands thèmes lyriques : *l'homme et le sol, l'homme et la femme, l'homme et l'ombre, le nageur et la mer...* Tout cela, il saura bien en tirer un jaillissement sonore. Enfin, il aime et il aimera toujours à jouer la difficulté.

Il se met au travail. De mai à novembre, il dresse sa partition : dix *Danses*, deux *Interludes*, une *Coda*. L'été, il a emporté ses papiers en Bretagne, à Etel, à Belle-Isle, où l'air marin le délasse de ses devoirs de vacances. C'est au Vieux-Colombier (dont on doit louer la salle) que le *Dit* sera représenté. Ainsi, pas d'orgies orchestrales. Sagement, habilement, il adopte

le dispositif suivant : quatuor double, contrebasse, flûte, trompette. Et comme batterie : timbale, grosse caisse, « bouteillophone ». Deux danses sont uniquement soutenues par la percussion, procédé que, dans le même temps d'ailleurs et loin de là, Milhaud retrouve aussi, à Rio, pour *L'Homme et son Désir*.

Le 6 novembre, il est prêt.

Le Vieux-Colombier, intéressé, ne se contente point de donner l'hospitalité de sa salle. M^{me} Bathori « monte » le *Dit*, en fait un élément de son répertoire. Et c'est Walther Straram qui dirige. La première a lieu le 2 décembre. Un beau chahut, mais qui, au total, respecte assez bien le musicien, célèbre le peintre. Dans la presse, au travers des cris d'horreur, G. Pioch, Vuillermoz, Nozière prennent nettement la parole en faveur de la partition.

Le *Dit*, c'est la première manifestation de ce grand chambard esthétique qui nous est venu dans les fourgons de la paix. Alors on a tout remis en question. On a voulu liquider tous les stocks. Mais le musicien du *Dit* se soucie assez peu des vagues et des vogues de l'esthétique. Il a eu, dans l'occurrence, un problème technique à résoudre. Mis en branle par ce qu'il a pu tirer du texte, il ne demanda pas plus à Méral qu'il ne fit naguère à Gustave Aimard. Tandis que la bataille passe par-dessus sa tête, entre deux

pipes il constate avec satisfaction que ce petit orchestre sonne remarquablement, qu'il rend autant qu'un gros déploiement de forces.

Et que tout le reste est littérature.

VII

UN AUTEUR EN QUÊTE DE SIX PERSONNAGES

Arthur travaille. Au milieu de la composition du *Dit*, en juillet 1918, il a écrit un *Cantique de Pâques*, pour voix de femmes. Le morceau fait partie d'un projet, que le Vieux-Colombier devra abandonner :

Le *Cantique* a la douce allégresse d'un matin de résurrection. Les voix des trois solistes entrent successivement, *piano*, *a capella*, figurant les trois saintes femmes, surprises, devant le sépulcre vide, n'osant encore croire à leur joie. L'orchestre, très doux aussi, mêle sa voix paisible à celles des solistes, puis, dans le lointain, comme un tendre écho, le chœur féminin s'associe à ce religieux bonheur, que l'orchestre, très calme, prolonge seul une dernière fois. Premiers alleluias, mais bien différents, au fond, de ceux qui éclateront dans *Le Roi David*.

Puis il s'est replongé dans la musique dramatique. Jane Bathori, devant la belle réussite musicale du *Dit*,

vient de commander au musicien un « mystère en deux actes ». C'est la *Mort de Sainte Alméenne*, de Max Jacob. Les collaborateurs s'entendent à merveille, depuis ce jour où le poète laissa voir son opinion si franche à l'auteur des *Alcools*, qui lui en a plutôt su gré.

D'ailleurs, pour le nouvel ouvrage encore, Honegger retrouve Fauconnet. C'est l'artiste charmant du masque et de l'illusion qui préside à la mise en scène. Le musicien noircit ses portées. Le peintre colorie ses maquettes. Hélas, ce bel entrain, l'impérieuse comptabilité va lui casser les ailes. La directrice provisoire du Vieux-Colombier est contrainte d'arrêter là son bel effort. *Sainte Alméenne* ne sera pas représentée. C'est la première des grandes désillusions d'après-guerre. N'importe, dans les pires conditions, avec rien, privée des amis qui, dispersés aux quatre coins du front, l'eussent aidée en d'autres conjonctures, J. Bathori a été crânement de l'avant, prenant joliment l'offensive. Particulièrement, elle a montré à Honegger qu'il peut être, qu'il est un musicien dramatique.

De *Sainte Alméenne* qui dort son sommeil en attendant la résurrection, l'auteur extraira l'*Interlude*, qui sépare les deux tableaux, en y ajoutant, comme *coda*, la fin de la partition. Les Concerts Colonne joueront ce morceau le 30 octobre 1920. La grave atmosphère de ces

pages, leur anxiété mystique offre une couleur assez tristanesque, qui montre que le jeune maître n'a pas dédaigné de tendre la main à Wagner. Mais une transparence dans la sonorité, un fin équilibre, la mesure, se font jour aussi, comme un fervent hommage au grand Claude, disparu si peu de mois avant.

Puisque le théâtre se ferme momentanément, Honegger revient à la musique de chambre. Au printemps, il commence une seconde *Sonate pour piano et violon*, qu'il continue dans sa patrie retrouvée après plusieurs années d'absence. A l'été, en effet, il retourne en Suisse, revoit les chers paysages délaissés durant ces longues périodes de guerre. En août, il termine le mouvement central de la *Sonate*, à Engelberg, qui est non trop loin de Lucerne, au pied du Titlis. L'ensemble de l'œuvre sera achevé en novembre, à Paris.

Seconde sonate, plus mûre que la précédente. Pénétré de l'esprit du grand Bach, il cherche avant tout un puissant déroulement contrapuntique. Mais il le colore de toutes les teintes chromatiques, utilisant complaisamment l'enharmonie, ne s'effrayant point de ces rencontres que d'autres appellent polytonales. Et les frottements les plus resserrés, secondes ou neuvièmes mineures, il fait luire, çà et là, leur éclat dur.

L'œuvre manque un peu d'équilibre. Le premier mouvement poursuit, en *allegro cantabile*, une grâce faurénne qui se refuse. On y sent quelque gaucherie, une manière de germanisme à la Reger. Mais le finale est preste, et le *larghetto* rachète tout : superbe page dans sa concision parfaite, et qui chante sa fervente sérénité sur un calme rythme ternaire.

Entre temps, il compose de menues pièces pour le clavier. Pour encadrer l'*Hommage à Ravel* de 1915, et, avec lui, former les *Trois Pièces*, il écrit un *Prélude*, grave, d'harmonie un peu laborieuse, puis une *Danse* de bel entrain. Il ne livre jamais bien ample confiance au piano seul. Vieille habitude de violoniste, ou bien redoutait-il de contenir mal sa fougue, une fois débridée. Son démon musical étouffe un peu, dans cette caisse de bois. Dans tous les cas, les morceaux attribués au piano (d'octobre 1919 à janvier 1920) s'appellent encore *Sept Pièces Brèves*. Incisives, nettes, légères ou violentes, elles ne s'attardent plus au jeu des reflets et des ombres. Le musicien condense sa pensée dans quelques mesures, élague tout développement.

En 1919, chacun s'installe de son mieux dans la paix. Tout recommence, mais tout a changé. Les

musiciens qui reviennent du front s'aperçoivent qu'en musique aussi l'on a tourné la page. Mais la page n'était pas sèche et l'encre va couler.

... Les *Nouveaux Jeunes* continuent leurs concerts. Darius Milhaud rentre du Brésil, retrouve les camarades. On joue, on parle, on écrit. Cocteau lance sa *Carte blanche*, comme on fait claquer un drapeau. Il suit de près les essais de ses amis les musiciens. Il veut les rappeler à l'ordre éternel de l'art français, à la clarté, une fraîcheur sans trouble. Feux d'artifices éblouissants, mots qui piaffent, esprit qui souffle partout, vérité ou paradoxe. Le point de départ est juste : un chef-d'œuvre ne se refait pas. C'est une fin, ce n'est jamais un commencement. Après *Pelléas*, le *Sacre*. Après le *Sacre*, une musique de France, une fille robuste, saine, franche, qui n'ait pas le mal de Pott, mais qui possède des os solides, au contraire. Plus de « sortilèges, de reprises, de caresses louches, de fièvres, de miasmes ». Voyez Satie, lisez, écoutez *Parade*, « ce chef-d'œuvre d'architecture, d'un bout à l'autre. » Jamais il ne *remue le marais*. Voilà le salut ! Mince et fulgurant, dardant ses yeux sombre sous le gonflement des cheveux noirs, notre Ariel lance partout ses fusées.

Ces jeunes gens, en somme, rejoignent M. Taine s'écriant au terme de son *Voyage en Italie*, après trop

de musées, dix mille chefs-d'œuvre : « Du pain blanc et pas d'ananas ! » L'histoire de l'art sert alternativement, et éternellement, après l'ananas le pain blanc.

Au demeurant, la plupart d'entre eux ne sont pas encore fixés et notre Arthur, lui, en prend et en laisse. Il ne demande qu'à cultiver son jardin, qui n'est pas celui du voisin, même ne lui ressemble guère. Jusque-là, enfin, nos nouveaux jeunes comptent les uns sur les autres, car ils sont bons camarades, mais ne songent pas à se compter.

On commence à parler d'eux. Dès février 1918, un article de G. Jean-Aubry, au *Musical Times*, fait passer le détroit à quelques noms. Albert Roussel, aîné glorieux, présente quelques cadets dans un article du *Chesterian*, en octobre 1919. Il parle de Durey, Milhaud, Honegger, Germaine Tailleferre, Auric, Poulenc, Roland-Manuel, Menu, Cliquet-Pleyel.

A *Comœdia*, chaque semaine, Henri Collet (que connaît Cocteau) étudie des œuvres nouvelles, sous cette rubrique : *La Musique chez soi*. Un jour, avec Cocteau et Milhaud, l'on s'entretient de la jeune musique, hommes et œuvres. — « Mais, dit le critique, je serais enchanté de vous connaître mieux tous, de savoir vos idées, vos projets, d'entendre déjà ce que vous me jouerez, les uns et les autres. Ne pourrais-je

vous retrouver vous-même, faire connaissance avec vos camarades ? »

— « Comment donc ! Venez un soir, dit Milhaud. Nous nous réunissons souvent chez moi, et vous serez, de la part de tous, le bienvenu. »

On prend rendez-vous. Au début de janvier 1920, rue Gaillard, H. Collet, amené par Cocteau, rencontre Germaine Tailleferre, Auric, Durey, Honegger, Poulenc. En comptant le maître de maison, ils sont six compositeurs, — ce soir-là.

Cocteau, Milhaud, font les honneurs, expliquent les tendances. Chacun présente son morceau au piano. Honegger, qui n'est pas alors très bon pianiste, prend son violon, et joue la *Deuxième Sonate*, accompagné par Andrée Vaurabourg.

Deux feuillets de *Comœdia* naissent au cours de cette soirée. Dans la jeune musique, on va découper six numéros. La fantaisie des astrologues a toujours groupé en constellations les étoiles indifférentes, puis leur a donné, tour à tour, des noms de héros ou d'animaux.

Le 16 janvier 1920, premier article : *Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau. — Les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie*. Derechef, huit jours plus tard (23 janvier) : *Les Six Français : Darius Milhaud, Louis Durey, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre*.

Coup de clairon. Tam-tam. Légendes et polémiques, tempêtes dans tous les verres d'eau ou de vinaigre. Le train d'ondes franchit les frontières, alimente les chroniques musicales du monde entier.

Le leur reprochera-t-on assez, à tous sans exception ! Ce lancement les a servis, certes. Et, aussi, bien desservis. Surpris les premiers de se trouver embarqués sur ce beau bateau tout neuf, resplendissant de couleurs qui paraissaient sans danger, nul d'entre eux n'a motif de fuir ostensiblement les autres et de se jeter à la mer, pour faire nageur seul. On les a comparés, toujours, à leurs aînés : et les artistes de France, les musiciens singulièrement, ont poussé le désintéressement à la hauteur d'un dogme. Cette vertu, nous lui devons notre coup de chapeau. Ce n'est d'ailleurs pas l'art qui en a profité. Mais, puisque tout est relatif, fallait-il comparer les gens de 1920 à ceux de 1900 ? Voyez, plutôt, le contemporain de nos six compagnons, le *Jeune Homme* de Mauriac, et ses cadets. Pour leur génération, les nouveaux artistes de France, même groupés en une demi-douzaine, sont encore parmi ceux qui ont sauvé l'honneur. Puis, tous, nous avons trop parlé d'eux. Ne portons pas à leur débit tout ce que nous en avons raconté. Les commentaires ont assez, déjà, brouillé les cartes. Et s'ils n'ont brouillé que les cartes, ce n'est pas la faute des commentateurs.

Avant toute chose, d'ailleurs, l'on devrait suivre séparément des esprits si divers, des tempéraments et des talents si opposés. Sauf en ce qui concerna deux concerts et un « ballet suédois », l'on ne voit pas bien dans quelle conjoncture, et, spontanément, les six ont fait œuvre collective. Et n'est-il pas curieux qu'on ait rarement refusé, séparément, à chacun d'eux, le talent qu'on leur supprimait en bloc ?

Mais tout ceci, au reste, c'est cinq autres histoires.

VIII

LE « NOUVEAU JOUEUR » DU MÊME JEU

Arthur fume sa pipe. Ce fils de Zurichois n'est pas très sensible à l'éloquence. De plus, il n'a point la superstition du texte imprimé. Il a profité de tout ce bruit de papiers. Mais il compte par-dessus tout sur sa musique. Quelques-uns, déjà, l'ont distingué : ainsi, un Gaston Carraud, à *La Liberté*, critique de la première demi-heure. Le quatuor Capelle a joué le *Quatuor* à la *S. M. I.*, le 20 juin 1919. Les concerts Padeloup (3 et 4 janvier 1920) font entendre *Le Chant de Nigamon*. On parle de lui, un peu, comme d'un jeune qui a le sens de l'orchestre. Florent Schmitt, spectateur sympathique du *Dit des Jeux du Monde*, s'entremet pour le faire éditer. Bientôt, Chester à Londres, Mathot à Paris, vont ouvrir leurs portes.

Mais le public s'y perd. On lui parle humour, musique claire et légère, fêtes foraines. A la *Société*

Nationale, le 28 février 1920, Andrée Vaurabourg et l'auteur jouent la *Deuxième Sonate*. Andrée Vaurabourg, le 4 mars, exécute les *Sept Pièces Brèves*, à la *S. M. I.* Ces premières auditions, le public y fait connaissance avec un art austère, où ce qu'on lui a dit de l'artiste même le dérouté. Quand la pianiste attaque la troisième des pièces, un strapontin exact claque en accompagnement. Un vieux monsieur, rouge de sincérité, paraît souffrir, de toute son âme. Il y a ceux qui applaudissent, à l'avance persuadés. Les snobs sont utiles. Mais, comme parle Cocteau, « c'est sur nos propres joues qu'ils applaudissent. » Dans la vie, rien pour rien.

Honegger fait sa musique comme un pommier ses pommes et n'écrira jamais, sous nulle forme, un bréviaire d'esthétique. S'il taille ses crayons, c'est pour accrocher des notes aux portées. Mais il sait raisonner et connaît d'où il vient, où il va. Du *Coq*, de l'*Arlequin*, des affiches à la mode de 1920, que pense l'artiste qui conçoit le *Quatuor*, les *Sonates* ?

Quand il a à le dire, il le dit. Un jour, le critique de *La Victoire*, M. Landormy, prie obligeamment les jeunes musiciens de s'expliquer ouvertement sur leurs tendances. Honegger répond, au numéro du 28 septembre (1920) :

« J'attache une grande importance à l'architecture

musicale que je ne voudrais jamais voir sacrifiée à des raisons d'ordre littéraire ou pictural.

« J'ai une tendance peut-être exagérée à rechercher la complexité polyphonique. Mon grand modèle est J.-S. Bach... Je ne cherche pas, comme certains musiciens anti-impressionnistes, un retour à la simplicité harmonique. Je trouve, au contraire, que nous devons nous servir des matériaux harmoniques créés par cette école qui nous a précédés, mais dans un sens différent, comme base à des lignes et à des rythmes. *Bach se sert des éléments de l'harmonie tonale, comme je voudrais me servir des superpositions harmoniques modernes...* »

Cette dernière phrase, si riche et si claire, il faut la souligner et ne l'oublier jamais, à propos d'Honegger.

Il termine sa lettre par ceci :

« Je n'ai pas le culte de la Foire et du Music-Hall, mais au contraire celui de la musique de chambre et de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et de plus austère. »

A vingt-huit ans, c'est déjà tout lui-même, et il se connaît. Le *credo* négatif de son maître Gédalge : *Ni littérature, ni peinture*, correspond exactement à sa nature propre. A chacun son métier, à chaque art son domaine. Rien que la musique, donc. Mais toute

la musique. Il ne redoute pas que sa culture le gêne jamais. Le coffre est solide : il ne craint pas l'indigestion. Il absorbe classiques et romantiques, aime Wagner et Strauss, n'hésite pas à prendre un bain dans le Rhin. Et il respire volontiers aussi sous le doux ciel voilé d'Ile-de-France. Sa nature double de Suisse francisé prend sans effort son équilibre, confondant harmonieusement en elle deux cultures.

L'art ne lui apparaît aucunement comme un édifice que, périodiquement, on démolit. C'est un arbre plutôt, dont les pousses nouvelles surgissent, fleurissent, aux branches anciennes. Honegger ressemble un peu à ces jeunes maîtres d'autrefois qui grandissaient avec une sûreté tranquille, dans l'ombre de l'atelier, prenant leur vol d'aigle lorsqu'ils savaient des grands prédécesseurs tout ce qu'on peut savoir.

Quand, d'aventure, l'on en viendra à lui reprocher ce traditionalisme, il s'en expliquera avec sa franchise coutumière :

« Si je participe encore d'un *ordre de choses à l'agonie*, c'est qu'il me paraît indispensable, pour aller de l'avant, d'être solidement rattaché à ce qui nous précède. Il ne faut pas rompre le lien du développement de la tradition musicale. Une branche séparée du tronc meurt vite. Il faut être un *nouveau joueur* du même jeu, parce que changer les règles,

c'est détruire ce jeu et le ramener au point de départ. L'économie me semble souvent plus difficile, mais aussi plus utile que l'audace trop volontaire. Il est inutile de défoncer les portes qu'on peut ouvrir. »

Au demeurant, le nouveau joueur Honegger a sa façon personnelle de mener le jeu. Il faut essayer de la résumer, en gros.

L'époque classique, c'est la monarchie absolue de la tonalité. Le romantisme l'altère profondément, sème le trouble. L'instabilité du sentiment tonal remplace la paisible robustesse, la tendance perpétuelle à l'accord parfait du ton. Debussy dissout la tonalité, irise les contours qui s'évaporent.

Ensuite, Polytonalité et Atonalité se partagent les dépouilles du romantisme et de l'impressionnisme. Dans le temps où l'on parle des « Six », tout le monde agite la pancarte *Polytonalité*. Comme les plus audacieux d'alors sont souvent revenus depuis, et fort vite, à une simplicité d'écriture, une clarté tonale qui retourne au classique par delà même le romantique, il serait possible que notre âge apparût comme une période de renforcement de la tonalité, si l'on ne considérait que certains.

D'autres, précisément, élargissent ce courant impétueusement jailli du chromatisme de *Tristan*. Les néoromantiques d'Outre-Rhin, Strauss parfois, Schœn-

berg résolument enfin, pratiquent un style où le sentiment tonal n'existe plus.

Arthur Honegger adopte une attitude bien à lui. La polytonalité, il ne la recherche jamais pour elle-même. Il y voit, plutôt, un assez pauvre moyen qu'il s'agit le plus souvent d'éviter. Car c'est un de ces procédés arbitraires, justement, qui ramènent le jeu au point de départ. A force de tout superposer sans nul souci des mauvaises rencontres, on aboutit à de plats unissons, à de simplistes étagements d'octaves. L'audace rejoint M. Théodore Dubois.

Dans la pensée d'Honegger, la notion centrale est celle de dominante. Une note isolée est une dominante. Un accord quelconque a la fonction d'un accord de dominante par rapport à sa basse. L'accord type est l'accord de treizième de dominante, qu'il allège plus ou moins, qu'il varie par les artifices de l'harmonie. Il n'entend pas du tout l'accord parfait comme un repos, un arrêt : pour lui, l'accord parfait sous-entend la septième ; *do-mi-sol*, par exemple, se prolonge invinciblement à *si* \flat . L'accord parfait n'est qu'un imparfait accord de dominante. Si l'on veut obtenir cette plénitude tonale, ce sentiment de conclusion que l'on attribue généralement à l'accord parfait, il est nécessaire de l'étayer ; il faut contrebalancer, par un autre son, la tendance à la septième.

Il est évident qu'à voir ainsi les choses, les expressions courantes de tonalité, atonalité, polytonalité se dépouillent beaucoup de leur sens absolu, et paraissent moins irréductibles les unes aux autres. Chez Honegger, elles concernent des cas particuliers de sa théorie beaucoup plus générale. Son oreille n'isole pas une ou plusieurs tonalités, dans une succession sonore qui n'est pour lui qu'une cascade d'accords de dominante.

Aussi interprète-t-il à sa manière les passages de ses œuvres qu'on analyse généralement comme ressortissant à la polytonalité ou, au contraire, à la tonalité traditionnelle. S'il y a superposition de tons il analyse aussi bien l'amalgame comme figurant un accord de dominante avec altérations, appoggiatures non résolues, notes sous-entendues. Il lui arrive, aussi bien, par ailleurs, d'écrire des passages de franche tonalité, au sens habituel du terme (*I^{re} Sonate*, puis, plus tard et surtout, *Pastorale d'Été*, *Chant de Joie*, par exemple). Mais il y a là quelque chose d'accidentel, ce n'est aucunement cet arrêt nécessaire, cette valeur absolue qu'implique la notion classique.

Cette manière de voir, ou plutôt d'entendre, l'auteur lui-même ne l'a point érigée en système intégral et, s'il le fait quelque jour, il lui faudra se préciser à soi-même, un empirisme dont sa pratique actuellement se contente. Il en use, en somme, ainsi

que font les savants pour ce qu'ils nomment *hypothèse de travail*. Quand il compose, la matière harmonique lui apparaît à l'état brut ; l'accord type est la gangue sonore que fournit, par exemple, la percussion d'une main, étendue au hasard, sur le clavier. C'est là le bloc de marbre dans quoi le sculpteur devra tailler. Pour le musicien, c'est le bloc des douze demi-tons que le travail de la composition consistera précisément à dégrossir, pour en retenir plus ou moins. Alors, tout lui apparaît comme une masse harmonique en mouvement, que le jeu des dominantes brasse incessamment et dont, seuls, les autres facteurs (rythme, mélodie, sens général) peuvent borner le cours.

Cette conviction n'est pas simplement question de forme, opinion grammaticale. Elle traduit sur le plan technique une sensibilité riche, orientée vers le déplacement des masses enchevêtrées, vers le dynamisme impérieux d'une sorte de « contrepoint infini », si l'on peut ainsi démarquer une expression wagnérienne la plus connue.

Mais il est autre chose qu'un théoricien. Artiste capable de réfléchir sur son art, il est, avant tout, créateur.

IX

LA GRANDE ANNÉE

En 1920, la vraie polytonalité, c'est tout un discordant tapage autour des jeunes musiciens. Guerre de papiers. Or, tandis que l'on parle, Honegger écrit. Il est plaisant de voir que dans le moment même où on lui reproche (pour sa quote-part d'un sixième) de faire de la politique musicale au lieu de musique, lui-même travaille sans arrêt, accumule les œuvres. Janvier 1920-janvier 1921, c'est la *Grande année honeggerienne* : sonates, pièces pour piano, pour clarinette, pour quatuor, pour dixtuor, mélodies, œuvres symphoniques, ballet. Ajoutez deux mois de plus, mars-avril 1921, vous avez, pour surcroît, *Le Roi David*. Pendant ce temps, les chroniqueurs le cherchent où il n'est pas. Sur la route du labeur patient et modeste, qui, chaque fois porte l'œuvre un peu plus loin, nous allons le suivre. Car chez lui, décidément, l'artiste progresse sans coup de tête, de même que l'homme avance sans coup de coude.

Dès janvier, il compose la troisième et les trois dernières des *Sept Pièces brèves*, commence la *Sonate pour alto et piano*, par le second mouvement. En février, c'est l'*allegro* final, au début de mars le premier mouvement, *andante-vivace*. Alors, il lit le recueil de poèmes consacrés à la vaste terre par Bl. Cendrars : *Du Monde entier*. Des *Pâques à New York*, il choisit trois fragments, met le premier d'entre eux en musique. Le second est composé à Aix-en-Provence, où il rejoint Ochsé. Les amis sont allés dans la ville des façades et des fontaines, où les vieux hôtels armoriés abritent parfois les plus jeunes musiques. On retrouve là-bas Milhaud, sa famille et son entourage aixois.

Avril fleurit en *Sonatine* printanière, entre les doigts du musicien. Il se détend : quelques chansons sur des textes de Cocteau... Voici l'été, les vacances à Zurich. Les vacances, cette année fertile, c'est le temps de la grande *Sonate de violoncelle*, de la troisième des *Pâques*. Sera-ce tout ? — Un luthier de Marmande, Léo Sir, a construit six instruments (depuis une infra-contre basse jusqu'à un ultra-violon) qui, avec le quatuor traditionnel, forment un dixtuor à cordes. On met les jeunes musiciens à contribution, pour alimenter le groupe inusité. Honegger esquisse une *Pastorale* et, un jour, la montre à

sa famille de Zurich, quelques intimes. Mais l'ouvrage en formation paraît dépasser le but assigné ; les thèmes semblent appeler une instrumentation à vent, ne correspondre que très peu aux cordes. L'auteur reprend l'esquisse, la développe, l'instrumente à Wengen, durant le mois d'août, et c'est la *Pastorale d'Été*. Puis, comme il a terminé la *Sonate de violoncelle*, il écrit un *Hymne* pour le dixtuor à cordes.

Voici octobre, le retour : la valise qui revient rue Duperré se trouve bourrée par les devoirs de vacances. Mais cette année, véritablement, il a de la musique plein le coffre, et nous verrons qu'il continue. Ouvrons, d'abord, toutes ces partitions qu'il vient d'écrire, de janvier à octobre.

Trois nouvelles sonates, tripartites comme les précédentes. Darius Milhaud, — dans une excellente étude que publiera bientôt, en décembre 1921, le *Chesterian*, — remarque cette constance et poursuit : c'est comme si le compositeur, dans son effort de perfection, reprenait sans cesse son ouvrage, lui ajoutant chaque fois plus de métier, en éliminant, chaque fois, plus de superfluité.

Cette année, par contre, il délaisse le violon uni au piano, varie les sonorités. Il part d'un principe qu'on déformera quelque peu, en le traduisant, et

que voici : pourquoi confier à deux instruments de timbres très différents des thèmes qui ne peuvent, à la fois, convenir aux deux, et qui souvent, alors, risquent de ne convenir ni à l'un, ni à l'autre ? A l'orchestre, on prend soin de respecter l'individualité de chacun ; faisons tout de même dans la musique de chambre.

Pour la construction, il généralise cette idée de symétrie qui lui était apparue comme nécessaire, dès la *I^{re} Sonate de violon* : dans la réexposition qui termine le premier mouvement, il place le second thème avant le premier.

Les Sonates de 1920 développent sa manière. La *Sonate d'alto* parut plus neuve, à certains, parce que le premier mouvement y oppose, par trois fois, l'*andante* au *vivace*. L'auteur n'en demande pas tant à un procédé que d'autres utilisèrent déjà, Brahms par exemple. La *Sonate d'alto*, d'ailleurs, gagne une partie difficile, en équilibrant les sonorités adverses des deux partenaires. La *Sonatine pour deux violons*, divertissement délicieux, oublie tout argument oratoire : concise, incisive, elle se fait tendre avec le charmant *andantino* où s'évapore la grâce rêveuse de quelque adolescent poète, mais qui sait son métier. Au premier mouvement, la construction porte nettement la marque honeggerienne. Au dernier, une preste habi-

leté combine les thèmes. Puis, tout cela est écrit pour le violon.

Mais le terme de cet effort, pour plusieurs années, c'est la *Sonate de violoncelle*, la plus vaste, la plus achevée de toutes. Il y faut voir le type de la sonate honeggerienne.

D'abord, les sonorités y sont rigoureusement respectées : un thème emprunte, au début, la voix du violoncelle parce qu'il est fait pour elle. Au dernier mouvement, c'est le piano qui détient l'argument, le thème convenant à sa sonorité. A l'*andante*, le thème exposé par l'archet passe au piano, parce que l'harmonisation en canon à la sixte adapte la phrase à la voix de l'instrument.

Le premier mouvement est un chef-d'œuvre de solidité, d'élégance technique et de précision : deux thèmes, un développement en progression, un retour en ordre inverse des deux thèmes. Naturellement, la polyphonie passe hardiment au travers du bloc des tonalités, sans s'attarder à élire l'une d'elles. L'*andante* a toute la tendre sérénité des meilleures pages du musicien. Le *presto* final est d'une belle envolée ; l'emportement plein de fougue y va droit au but.

Cette impétuosité, d'ailleurs, et cette complexité, une main puissante les conduit infailliblement. Il y a une tranquillité de métier, si l'on peut dire, une sûreté

technique, dans ces trente et une pages, qui se sent fort bien à l'audition et fait que l'on n'a jamais, ici, l'angoisse du précipice. Cette grande œuvre qui reste constamment musicale, c'est de longtemps sans doute la plus belle réussite de l'auteur dans le domaine de la sonate.

Car les trois fragments des *Pâques à New York* empêchent de dire : sa plus belle réussite de musique de chambre. Les *Pâques*, c'est une œuvre splendide, qui rayonne dans plusieurs directions, où l'on peut voir un monument de lyrisme religieux, une écriture personnelle de quatuor, une réussite de déclamation accompagnée.

Le poème de Cendrars est, tout ensemble, simple et chargé de possibilités. Honegger aime ces textes littéraires qui n'ont pas trop de littérature. Ici, le quatuor lui semble plus propice à accompagner des plaintes tragiques, ou le dialogue suave du dernier fragment.

Le contrepoint libre porte la marque, la patte, de l'auteur. C'est la veine du *Quatuor* de 1916-17, mais épurée, plus ferme et plus ductile : des fils de platine s'entrecroisent, fins, précieux, incorruptibles. Des harmoniques, il tire un effet d'atmosphère surnaturelle, un peu archaïque dans les enchaînements de quintes du premier morceau (quelques vieilles voûtes gothiques où résonna le « cantique

allemand »), angélique et tout aérien dans le troisième.

Pour l'expression, le volet « grave » du triptyque est sobre, douloureux ; le panneau central, « tourmenté », lutte comme une agonie qui se terminerait doucement, expirerait sur les murmures des archets. Le troisième volet est une exquise Annonciation. Les arabesques du premier violon semblent un bruissement d'ailes d'anges : il y a, comme veut le texte, un frissonnement de lumière, de blancheurs palpitantes, dans ce contrepoint aérien, argenté comme un matin de miracle. Et l'annonciation finissant, on dirait que les ailes frémissent plus haut, sur le ciel, avec les harmoniques du premier violon, en triolet.

De cet arc-en-ciel, il passe, le lendemain, et avec quelle surprenante aisance, aux jeux, aux coloris de Cocteau. Des futures *Six Poésies*, il met alors en musique les trois premières : *Le Nègre*, *Locutions*, *Souvenirs d'enfance*. Humour léger, dont il confère bien rarement la traduction à sa musique !

Les vacances, la Suisse, marquent la *Pastorale d'Été*. Ce « poème symphonique » montre bien ce que l'auteur entend ainsi. Il part de l'épigraphe de Rimbaud : *J'ai embrassé l'aube d'été*. Mais, ensuite, nul programme, pas d'allusion. Une extrême simpli-

cité de forme. Un analyste, examinant les trois mouvements (dont le troisième n'est qu'un retour au premier), verrait deux thèmes de base, qui, dans la dernière partie se mêlent, et l'analyste prononcerait : $A - B - B/A$. L'atmosphère est très tonale ; pas le moindre trouble ne vient agiter ce beau ciel d'été. Et, pas davantage, l'auteur ne se soucie là de recherche hardie : sur une pédale de *mi*, aux contrebasses, il fait paisiblement entrer ses instruments l'un après l'autre, pour exposer le thème principal (cor, hautbois, premier violon). Les flûtes gazouillent. Un second mouvement « vif et gai », en *si b*, amène des rondes populaires dont le motif est, d'abord, chanté par la clarinette. Il y a quelque chose d'un peu beethovénien dans ces pages agrestes, toutes simples et bonnes. Le divertissement, *molto diminuendo*, s'éloigne, la flûte, lointaine, ramène le premier mouvement où circulent les deux thèmes principaux. Les dessins secondaires du début reparaissent, effrités, aux bois, jouent avec le chant initial, altéré. La clarinette jette un adieu lointain, *pianissimo*. Tout s'évapore.

C'est un ouvrage charmant : on dirait de quelque classique, se promenant aujourd'hui dans la campagne, et, un peu, dans l'harmonie ou l'instrumentation modernes. La *Pastorale* est menue, dans l'œuvre d'Honegger. Mais elle est juste, sobre ; son orchestre

sonne gai et lumineux. Puis, elle prouve aussi, pour sa part et si joliment, la gamme nuancée des dons du musicien.

Voici encore, l'*Hymne* pour le dixtuor à cordes. Pièce secondaire, de circonstance, mais il y a bien peu de pages chez lui, sans doute, où l'on ne trouverait de la musique. Et dans l'*Hymne*, deux thèmes s'élancent, en une superbe déploration, jusqu'aux altitudes du sur-soprano.

Novembre 1920 : Salon d'Automne. André Hellé, charmant inventeur d'un petit monde fantasque, d'une humanité au pochoir, et en réduction, André Hellé propose un ballet pour les séances du Salon. Cela s'appelle *Vérité ? Mensonge ?*, et rend l'existence aux héros de la Comédie italienne, Pierrot, Arlequin, Colombine. Le musicien se divertit, compose une petite suite. Ces fragments suffisent au spectacle du Salon d'Automne.

Puis, Arlequin, Colombine, rentrent dormir leur sommeil léger dans les cartons. Peut-être, un jour, en devront-ils sortir, pour ce ballet au complet, ou bien pour figurer dans d'autre jeux.

Mais, dans cette fin d'année 1920, l'auteur pense à tout autre chose !

X

HONEGGER VICTORIEUX

La *Pastorale d'Été*, on dirait une halte courte et fraîche, entre les ardeurs de la *Sonate pour violoncelle* et l'athlétique effort d'*Horace*.

Depuis les beaux jours du Vieux-Colombier, Fauchonnet, Honegger, grands amis, ruminent un projet :

— « Il faudrait refaire quelque chose ensemble. »

— « Un ballet ou une action mimée sur un sujet connu. C'est le seul moyen d'être clair. Autrement, le public ne comprend jamais. »

Tous deux ont cherché... Ils ont fouillé dans Shakespeare. *Macbeth*, un temps, les séduit. Mais est-ce possible de réduire le drame formidable à un ballet ?

Il s'orientent alors vers l'histoire romaine. Et, ensemble, ils en viennent à élire l'épisode d'*Horace*.

Un épisode immortel, sans cesse les nouveaux joueurs le rajeunissent. *Horace*, comment l'entendent nos jeunes gens ?

Dans Corneille, ils sont près de penser que l'essentiel manque. Le grand tragique s'attarde trop aux chemins procéduriers de sa Normandie. Surtout, il ne pouvait, dans son temps, mettre le combat à la scène. Or, c'est ce triple corps à corps qui est l'essentiel. Fauconnet, Honegger, s'en remettent à Tite-Live, non point, certes, par passion d'érudits, mais parce qu'ils se sentent tout près de lui. Il y a une ardeur mâle et simple, un mouvement sans phrases, dans le récit romain. Un jour, dans un café du boulevard, ils dressent un scénario. Fauconnet continue ses essais hardis de convention scénique, garde le masque, expression plus grande que nature. Il adopte le changement de masques, comme à Athènes ; et celui de Camille sera, pour les imprécations, une image d'épouvante et de malédiction. Un décor simple, ramassant l'action : les murs de Rome, en face, les murs d'Albe, au milieu, le champ de bataille. On élague toute diversion, on dessine l'œuvre au *trait*, d'une courbure énergique.

Il reste huit épisodes : Camille et Curiace ; Entrée des Horaces ; Entrée de la foule précédant les hérauts ; Annonce et préparatifs du combat ; Le Combat ; Triomphe d'Horace ; Lamentations et imprécations de Camille ; Meurtre de Camille.

Fauconnet ne verra pas quel parti splendide le

musicien va tirer du scénario. En pleines forces, ayant quelque trente-sept ans, Fauconnet meurt, au début de 1920. Il ne nous laissait personne pour le remplacer.

A l'autre bout de l'année, seul, Honegger reprend le texte, et commence la grande « symphonie mimée ». C'est un sujet selon son cœur. *Horace*, qu'est-ce, en somme ? De l'archéologie, des Romains pour littérature ou pour École des Beaux-Arts ? Pas le moins du monde : au vrai, c'est un match de boxe. Le côté *sport* de l'histoire, voilà ce qui l'attire. N'allez pas conclure à la modernisation factice. Honegger rend toute leur rude santé à ces gaillards. Sans avoir lu, sans doute, quoi que ce soit des modernes travaux de l'érudition sur les origines de Rome (Dieu merci, un Honegger est sur terre pour autre chose !) il comprend, d'instinct, qu'il y a là trois corps primitifs et formidables contre trois corps égaux, et que cette lutte est barbare. Pas de tableaux compassés. A cause de l'esthétique dominante en 1920, et parce qu'il s'agissait de Romains, on a cru relever ici une ligne Davidienne. Or, ce n'est pas au Louvre, mais au *ring*, que pense le musicien, devant son grand papier où, par moments, il armera jusqu'à trente portées.

Un prélude violent, ramassé, juste le temps de

lever le rideau : un beau tumulte, montée des cordes, clameur des cuivres. Tout de suite, un mouvement très lent s'oppose : les harmoniques du quatuor fusent ; vapeurs imprécises, petit jour, sur Rome et sur Albe. Camille et Curiace sortent et la flûte attendrie chante leur amour menacé, dans la nuit finissante. Les phrases longues, souples, serpentent en solos. Camille donne son manteau, en gage, à Curiace. Puis, une progression ardente soulève les violons aux positions extrêmes, retombe, peu à peu s'évanouit, tandis que les amants se séparent. Une ligne chromatique et nue de la clarinette basse amène un épais ébranlement rythmique, les basses détachent un dessin puissant de colosse en marche : l'entrée des Horaces. Ils apparaissent successivement, et leur reflet orchestral se traduit, non par une fugue rigoureuse, mais par un *stretto*. Le père, d'abord, aux basses, puis les trois fils : alto, deuxième violon, premier violon. Chaque fois, le style se resserre. Les fanfares sonnent. Le père exhorte les champions de la Ville. Apaisement. Assez animé, dans le lointain, un caquetage confus des violoncelles battant par trois : la foule arrive du fond de la scène. Mouvements de tête, alternés, pour les conversations à droite et à gauche, tour à tour. L'animation grandit, gagne tout l'orchestre. Les motifs grimpent à tous les instruments,

comme une curiosité grandissante, jusqu'à un changement rythmique (un peu plus lent), qui fait éclater une fanfare, très marquée, aux trois trombones : le blason sonore des trois Horaces. Les hérauts annoncent le combat : trois contre trois. Opposée aux accents sombres des trombones qui viennent de pousser le cri des Horaces, la fanfare des Curiaces éclate, claire, aux trois trompettes, s'élançant sur un triolet de doubles croches. Préparatifs du combat, traits lourds des cordes. La petite flûte, sauvage, semble allumer l'ardeur belliqueuse. Les fanfares des deux groupes, non plus successives, mais superposées, montrent que la mêlée va s'engager. Un instant encore : Curiace et Camille vont se regarder une dernière fois. Courte scène expressive de tendresse muette : le basson solo, dit l'amour du guerrier, l'alto solo, celui de la jeune fille ; les harmoniques du quatuor, les harpes, les entourent d'une atmosphère de rêve ; basson et alto maintenant se joignent, comme les deux regards. Après un point d'orgue, déclanchement brusque : très animé, le combat s'engage, point culminant de toute la symphonie. Sur un effondrement des bois et des cordes, de l'aigu au grave, le premier Horace tombe. Bientôt, la lutte se réduit : le jeune Horace est seul, contre les trois Curiaces blessés. Il feint de céder : la poursuite agite tout l'orchestre ; un cres-

cendo formidable déchaîne le dernier coup : Horace s'est retourné, a tué ses trois adversaires. La frénésie, portée au comble, plonge finalement dans le trou d'une pause. On dirait qu'Horace, le temps d'une mesure, ne peut croire au prodige de sa victoire. Mais c'est alors le chant plus large du triomphe, l'exultation qui part sur un glissando de harpe, s'épanouit comme un fleuve, coule à pleins bords aux violons aigus ; progression immense, qui roule puissamment ses acclamations. Alors, après le coup de frein d'un *ritardendo*, aux basses, voici que s'avance Camille douloureuse et ivre de malédiction. Page classique, *arioso* de Bach, lamentation expressive, aux cordes, qui bientôt, gagne les bois sur la base forte des cuivres, *marcato*. La voix grossit, l'imprécation s'enfle, domine la douleur, monte, élargissant le mouvement, jusqu'au sommet des violons, de la petite flûte et des flûtes, sur l'orchestre tout entier déchaîné. Rapide, Curiace se précipite : le mouvement se presse, un halètement aboutit *fortissimo* au coup de glaive du héros courroucé, sur un accord tenu. En courte paraphrase, très large, le hululement de la petite flûte, trillant, et des harpes en sextolets, sur les traits détachés des cordes et des vents. Horreur froide dans le matin clair.

Ce jour de février 1921 qu'il termina son grand œuvre, le jeune Honegger aurait eu droit de clamer sa joie, comme Horace triomphant. Il a réalisé ce qu'il voulait. Or, il voulait s'affranchir des obsessions techniques sous l'empire desquelles tous et lui-même avaient vécu jusque-là. Un tel dynamisme, cette rudesse épique, on songe combien facile était la pente vers le *Sacre*. Le musicien d'*Horace* coupe toute attache ; la structure de son œuvre est essentiellement contrapuntique : nulle pédale sur quoi se déroule le martèlement obstiné des petits dessins rythmiques. Des phrases longues et souples, de plusieurs mesures, qui forment la trame nerveuse et forte. Pas de superpositions tonales, mais un énorme bloc atonal, dans lequel, selon son principe, il a taillé, largement, le prodigieux bas-relief animé. C'est l'art du *Quatuor*, qui atteint, ici, à son plus haut sommet. Seulement, il s'agit d'une toute autre réussite, et, aussi, sur un autre plan. *Horace*, c'est avant tout un combat, une violence disciplinée. Ce n'est plus le poème de la vie intérieure, de la pensée ; *Horace*, c'est l'épopée de l'action. Quand donc les jeunes hommes d'aujourd'hui, épris de force saine et belle, les combattants du stade et les capitaines de Montherlant, reconnaîtront-ils enfin l'ode de leur génération, dans ce chef-d'œuvre ? Tout est en marche, ici. Cinq

mesures de prélude — puis, l'action ; les adagios ne faisant que plus intensément ressortir la force vive du combat. Sobriété latine, trait à la Tite-Live, au travers de cette somptuosité d'un orchestre inoubliable. *Horace* pourrait se ramener, au fond, à une ligne mélodique, d'un bout à l'autre. Par où l'auteur est assez éloigné de Strauss. Les influences, cette fois, s'évanouissent, se réduisent à ce fond commun que l'on retrouve des prédécesseurs chez les successeurs, parce qu'il n'y a pas solution de continuité en art. Mais l'*Horace* d'Honegger est vraiment d'Honegger, plus que tout ce qu'il a fait, plus que tout ce qu'il fera de longtemps. Sur cette partition, le musicien de vingt-huit ans peut attendre l'avenir.

XI

« DU 25 FÉVRIER AU 28 AVRIL 1921 »

Dans le même temps, l'auteur d'*Horace* reçoit une lettre de Suisse, confiée aux bons soins de Milhaud. L'un des frères Morax, — les fondateurs du théâtre du Jorat, dans le canton de Vaud, — s'adresse à lui pour la musique dont devra s'accompagner le prochain spectacle du Jorat. Il s'agit d'un « psaume dramatique » en cinq parties, *Le Roi David*. L'écrivain ne connaît pas Honegger. Vers décembre, il s'est adressé à un jeune compositeur helvétique. Très loyalement, celui-ci décline l'offre, déclarant que la réalisation d'une œuvre si haute, en si peu de temps, est au delà de ses forces. Or, René Morax veut un jeune. Il consulte Ansermet, grand chef d'orchestre et parfait musicien :
— « Il y a quelqu'un qui peut vous faire ça, répond Ansermet. C'est Honegger. Mais je ne vois que lui. »
Et Stravinsky renforce cette opinion.

Mais le temps presse, l'adresse d'Arthur manque.

Morax a une idée : Milhaud sait à coup sûr où trouver son camarade. Or, les destins voulurent que, vivant à Paris avant la guerre, l'écrivain du *Roi David* eût logé rue Gaillard, dans la même maison que Milhaud. S'autorisant du fait, Morax écrit à son voisin d'autrefois, le priant de servir de relais.

En février 1921, Arthur termine *Horace*. Depuis un an, il n'a pas arrêté. Il aurait droit, vraiment, à souffler un peu. Mais le moyen ? Il faut, tout de suite, attaquer la matière. A Mézières, le Théâtre rouvre au début de juin. D'ici là, il faut la copie, les répétitions...

D'autre part, c'est un grand sujet, ce psaume : mouvementé, varié, biblique. Bach et Hændel lui montrent le chemin... Comment refuser ?...

Puis, et toujours, Gédalge lui a donné l'amour de la difficulté vaincue.

Donc, il accepte. Et le 25 février, il commence. Les volontaires du Jorat doivent avoir le temps de répéter : il s'agit donc de composer les chœurs tout de suite. C'est l'unisson *De mon cœur jaillit un cantique* qui est, le premier, forgé. Le musicien reçoit des visites. Foëtisch, éditeur lausannois, vient lui parler de la partition. On cause, dans un café de la rue Favart : achat forfaitaire de l'ouvrage moyennant une somme de cinq cents francs suisses, gravure immédiate des parties. Arthur est pressé ; dans ce moment, le chœur

à l'unisson est seul composé. Par ailleurs, il est encore ballotté entre plusieurs maisons, n'ayant pas encore rencontré ses éditeurs définitifs, qui seront, pour lui, des amis.

Enfin, Honegger, ce n'est pas un homme d'affaires, c'est un homme de génie. Il conclut le marché.

Morax aussi vient à Paris, prend contact avec son collaborateur.

Journées bourrées, travail intense. Rue Duperré, le cabinet de travail devient une forge. Les portées défilent ; les pipes aussi. Les petits ensembles sont faits. Les grands sommets, *Danse devant l'Arche*, *Mort de David*, il les regarde d'abord d'un peu loin, mesure la hauteur ; puis, il les gravit par des chemins en lacets. Il en répartit l'effort sur trois semaines, prenant des pages plus menues, entre temps. Dans un même après-midi, voici jaillir le psaume du soprano : *Ah ! si j'avais des ailes*, et le chœur : *Miséricorde*. Fécondité magnifique ! Tout le presse ; circonstances matérielles et, aussi, une autre cause. Sait-on jamais de quoi se fait la création d'un grand artiste ? Dans cette période, Arthur est anxieux. De Zurich, les nouvelles sont mauvaises : sa mère est malade. Le tourment accroît sa puissance productrice, porte au maximum l'aptitude à déployer son beau métier.

Poids des heures lassantes ! Souvent, il en a assez.

A la fin des journées pleines, il court à la poste, expédie les manuscrits, lesquels, tout de suite passent à la gravure, reviennent pour correction, entrent en répétition.

... Là-bas, les Vaudois sont enchantés des « petits chœurs », pas trop abrupts. Mais quand la *Danse devant l'Arche* dresse sa cathédrale sonore, c'est évidemment autre chose...

Il orchestre en même temps. A Mézières, les moyens d'exécution ne sont pas larges : côté cordes, une contrebasse seulement. D'ailleurs Morax a proposé une instrumentation basée sur les bois. Eh bien ! il se passera du quatuor. Il cherchera dans les mystérieuses provinces des bois, moins explorées ; il cuivrera sa partition. Et la batterie, l'auteur du *Dit* sait fort bien ce qu'on en peut tirer...

La course, sans jamais débrayer, est dure. Il est allé, quelques jours, à Zurich, auprès de sa mère. Mais le voyage n'a pas interrompu la trame. Au retour, il ne reste plus que quelques morceaux. Après les chœurs, il a fait les soli, gardant, pour la fin, les pages d'orchestre, parce que les instrumentistes auront moins besoin de répéter que les chanteurs. Encore quatre, trois morceaux ! Grand Dieu (il dit autrement), n'est-ce pas bientôt fini ?

28 avril, dernier jour : il vole, pleins gaz ; sur une

même feuille, au recto *Marche des Philistins*, au verso *Couronnement de Salomon*. Joyeux, il inscrit au bas de la page finale : *Du 25 février au 28 avril 1921*. Un ultime paquet à la poste, au coin de la rue... *Alleluia !...*

Dans les bouffées de la dernière pipe, il y a mille « ouf » de satisfaction.

XII

PAS DE VEAU GRAS !

Le nom du musicien, que ce *Roi David* bientôt va éclairer brutalement, les « premières auditions » de l'année lui apportent leur part de notoriété. A la *S. M. I.*, la *Sonate d'alto* vient de triompher, avec les deux Casadesus, et d'être couronnée par la société (2 déc. 1920). Le 17 février, Golschmann a dirigé la *Pastorale d'Eté*, salle Gaveau, parmi les quatre œuvres retenues pour le prix Verley (1500 francs). Les autres sont le *Prélude* d'Andrée Vaurabourg, *Ames d'enfants* de Cras, *Montluçon* de R. Désormières. Le vote décisif, qui émane des auditeurs mêmes, à la fin du concert, donne le premier rang à la *Pastorale*. Deux mois après, c'est l'exécution de la *Sonate de violoncelle*, à la *Nationale*. Plusieurs fois, pour les *Sonates de violon*, par exemple, l'auteur a repris son archet. Il joue la *Sonatine* avec Milhaud, dans un concert au Studio des Champs-Élysées, puis abandonne pour toujours, semble-t-il,

un instrument que sa personnalité déborde depuis longtemps.

Les Ballets Suédois ont réclamé la musique d'un scénario de Cocteau : la partition, originellement destinée à un seul auteur, devient œuvre collective. Chacun des *Six* en écrit un morceau. La cotisation de notre musicien à la noce de ces *Mariés de la Tour Eiffel*, c'est une *Marche Funèbre*, prestement troussée en un quart d'heure. Saillie d'humour contemporaine du *Roi David* et qui dit la largeur de son horizon.

C'est le temps de quelques ouvrages minimes, en passant ; feuillets du *Cahier Romand*, pièce pour clarinette et piano (ce sera le 3^e mouvement de la *Sonatine*). Les Suédois commandent un ballet, à la fin de l'an, sur livret de Canudo, *Skating-Rink*. Œuvre hâtive : la faible entente entre les divers collaborateurs gêne le déroulement, mal calculé pour la scène, de cette musique si rythmée.

Mais le nom grandit : on le prononce plus souvent et plus fort. Au Jorat, en juin, le « psaume dramatique » a été bien accueilli. Beaucoup de spectateurs, même, sont étrangement remués. Le communiqué adressé par Robert Godet à la *Revue Musicale* se résume par ce mot, qu'on a si peu l'occasion de dire : « Monument de lyrisme. »

Horace vient d'être joué. Ici, le ton change. L'œuvre hardie, personnelle, se heurte aux barrières établies. C'est la loi. En Suisse, malgré Ansermet, bien des protestations s'élèvent ; à Paris, malgré Koussévitzky, la salle de l'Opéra est un peu houleuse, partagée. La mimique fait défaut à cette musique dont chaque note appelle le geste. Pourtant, le groupe des admirateurs grossit et beaucoup sont emportés par le torrent magnifique de la grande symphonie mimée.

C'est le 1^{er} décembre que Koussévitzky a dirigé *Horace*. Le 29, au soir, coup de buccin qui fait plus de bruit encore, peut-être, autour de l'auteur. Le critique du *Temps* consacre son feuilleton, daté du 30, six colonnes, tout le rez-de-chaussée du journal, au *Roi David*, à l'auteur et, par choc en retour, à ses camarades. Honegger, enfant terrible, vous faites « officiellement, ostensiblement, agressivement, partie d'un groupe de jeunes compositeurs, qui avec plus de bonne volonté que de modestie, ont prétendu créer une réplique française de l'illustre école russe des *Cinq* en se baptisant effrontément les *Six*. » Mais, Honegger, grâce à d'illustres devanciers et à votre talent, vous venez d'écrire *Le Roi David*. Et c'est un chef-d'œuvre. Vous nous revenez, enfant prodigue : tuons le veau gras. Et même, il vous sera beaucoup pardonné, si vous n'aimez plus beaucoup vos camarades.

La guerre de papiers reprend. Cocteau sonne le ralliement (dans *Comœdia*).

Arthur se demande, au fond de soi, ce qu'il a d'agressif ; son examen de conscience lui révèle qu'il ne manque pas de modestie, mais plutôt d'aplomb et de sens commercial — et il ne voit pas, non plus, qu'il se soit jamais baptisé, même dans la proportion d'un sixième. Quant à ce qu'il a « prétendu créer », c'est de la musique, et de la musique sérieuse, rien de plus. Il s'en est expliqué l'année dernière, et sa vie le prouve surabondamment, depuis toujours.

Comme on lui demande de préciser, il le fait (au *Courrier Musical* du 15 janvier et du 1^{er} février 1922), avec cette bonhomie un peu malicieuse, cette franche rondeur qui est sienne : « Je n'ai jamais songé un instant à me séparer de mes camarades. Cela me paraît d'ailleurs impossible, puisque ce groupe n'est ni une association ni un club, et qu'une séparation signifierait simplement rupture de nos liens amicaux...

« Il n'y a pas d'*esthétique du groupe*, chacun de nous travaille librement, sans mot d'ordre...

« *Le Coq et l'Arlequin*, de Jean Cocteau, n'a jamais été notre *évangile*. Chacun de nous prend et laisse ce qu'il veut de ce spirituel ouvrage, d'après son tempérament et ses goûts personnels...

« Je ne recherche aucunement le rôle de *traversin*

que l'on veut bien me confier et je ne vois pas comment on pourrait *m'organiser* contre un talent comme celui de Darius Milhaud, par exemple, qui est mon ami et que j'admire... »

Puis, il revient à sa musique, écrit une petite partition pour le *Saül* de Gide, au Vieux-Colombier, quelques pages du *Cahier Romand* ou des *Pièces pour clarinette et piano* qui, à trois, s'appelleront *Sonatine*. L'année se marque douloureusement pour lui : c'est, d'abord, la mort de sa mère, et, quelques mois plus tard, celle de son père. Ces parents, auxquels *Le Roi David* vient d'être dédié, ils auront vite quitté, tous deux, l'enfant dont le génie va porter leur nom aux quatre coins du monde. N'importe, ils ont assez vécu pour savoir quel il est, et que ses voix ne l'avaient pas trompé.

Décembre, fin d'année : deux petites musiques de scène encore, *Fantasio*, pour un sketch de Georges Wague, et *Antigone*. Cocteau donne, à l'Atelier, un raccourci de la tragédie sophocléenne, un dessin au trait curieux et concentré, tout frémissant, merveilleusement vivant. Arthur écrit quelques mesures, pour harpe et hautbois ou cor anglais, dont l'expression fait étrangement « grec », sans qu'il l'ait recherché par l'érudition.

Antigone, il y reviendra. Ce musicien de théâtre cherche un sujet. Les grands thèmes abondent moins qu'on ne croit, en musique. L'amour, par exemple, c'est bouclé pour longtemps :

« Forcément, dit-il, si vous faites *fort*, c'est *Tristan*. Si vous faites *sobre*, c'est *Pelléas*... »

Il cherche, passe en revue les grandes tragédies et il dira, en conclusion, à un ami : « Décidément, c'est *Antigone* qui me va le mieux. L'adaptation de Cocteau, je la mettrai en musique d'un bout à l'autre. Je voudrais chercher à rendre la plastique de la voix, trouver une forme naturelle d'expression vocale. »

Celui-là, peut-être, nous donnera la réponse au problème éternel de l'alliance entre poésie et musique, qui n'a comporté, jusqu'ici, qu'une seule solution acceptable : *Pelléas et Mélisande*.

XIII

LOCOMOTIVE SUR PORTÉES

Un *Chant de Joie*, pour orchestre, inaugure l'année 1923. Il écrit l'ouvrage d'une traite, en quelques jours. Tout de suite, un thème de joie virile, clamé par les quatre cors en *fa*, et qui féconde de son allégresse tout l'orchestre, sonnait en un *ré majeur* très net, vigoureux et rythmé. Puis, plus calme, un sentiment de douce allégresse pastorale chante en *mi majeur*, d'abord à la clarinette, sur les volutes aériennes du quatuor. Bientôt revient le premier mouvement, un *crescendo* de tout l'orchestre mêle les thèmes, affirme, encore en *ré majeur*, le bonheur tranquille et fort qui éclaire tout l'ouvrage.

Joie rude et saine, symphonie charpentée comme l'ouverture des *Maîtres*, dont on croit entendre un écho, avec le rythme carré des cordes, au début. C'est à Maurice Ravel que va la dédicace — hommage plus personnel que la petite pièce pour piano, de jadis.

Bientôt, il commence une partition nouvelle dont on vient de lui réclamer la composition. L'Odéon doit représenter en effet *La Tempête* de Shakespeare, dans une traduction récente de Guy de Pourtalès. Honegger, après bien des maîtres, s'attaque à la féerie du grand Will. D'abord un *Prélude*, où il s'en donne à cœur joie. Ce n'est pas une ouverture, en effet, un raccourci du drame. C'est la traduction musicale, et l'amplification prodigieuse de l'action qui se déroule sur scène. Le rideau s'élève, dès le début. Et voici le navire italien, que saccage la tempête. Démence, effroi, cris et appels des naufragés. Le musicien brosse une fresque stridente, où le vent siffle avec les harmoniques des violons, où les flots roulent furieusement sous l'orage des cuivres. Sans cesse, le dynamisme croît et décroît comme font des rafales successives, pour terminer sur un *fortissimo* écrasant. Étonnante peinture où passe le souffle des prodiges de Prospéro, ce morceau romantique est ce qu'on a vu de plus évocateur, depuis *Le Vaisseau Fantôme* ou les bourrasques de *La Walkyrie*.

L'ensemble de la féerie présente moins de sujets attrayants. Mais le rôle d'Ariel est l'occasion propice à *Deux Chants*, tout simples, aériens, de fantaisie ailée. Le premier, avec ses suites de quintes aux violons en harmoniques, rappelle l'atmosphère des *Pâques*. Un

brin d'harmonie imitative y glisse, trois mesures durant, une puérilité que l'auteur, à l'accoutumée, sait écarter soigneusement de sa musique, mais que le texte et la nécessité scénique lui imposent ici.

Arthur écrit encore les dernières des *Six Poésies* de Cocteau, aimables parodies, humour non agressif, qui fait arrondir les bras à la danseuse d'Opéra et à la mélodie qui l'exprime, ou dresse, en écriture verticale, l'*Ex-voto* qui est un « vase de loterie bleu ». Il écrit encore deux pages d'album du *Cahier Romand*, simples témoignages concis, comme les *Pièces brèves* où, par le piano, il se rappelle au souvenir des amis de la Suisse romande. Tout cela est entremêlé de beaucoup de concerts. A Paris, il mène la vie de tout le monde : ni avant-scène, ni tour d'ivoire. Et, peu à peu, il prend sa place. On le remarque. Il reçoit davantage de lettres...

A l'été, il reprend *Le Roi David* pour l'instrumenter à l'usage de l'orchestre complet. L'oratorio a fait son chemin. On demande à l'auteur une version de concert. Lui-même voudrait n'être plus contraint, comme naguère, à se contenter de moyens exigus. Pourtant, il respecte l'originnaire prédominance des instruments à vent et renforce le groupe. La couleur de sa partition reste la même. Les cordes n'interviennent que

par places, l'orgue joue rarement, et les *tutti* sont réservés aux passages où il veut un puissant effet de masse. Le plus souvent, il peint par timbres purs.

Ainsi accrue, l'œuvre va connaître tout son destin. A Wintherthur, elle est acclamée. Or, lui-même a l'esprit tout accaparé alors par une autre musique. Les locomotives lui courent dans la tête. Vieil amour toujours jeune. Rue Duperré, une pièce qui est mi-bureau, mi-cabinet de toilette est tapissée, sur une paroi, de cent locomotives, dont il sait les caractéristiques, tous les détails techniques. Ce sont les portraits de ses amies majestueuses. En vis-à-vis, il y aura, longtemps, deux ou trois visages de maîtres classiques. Puis, Mozart et Beethoven, Bach, émigreront dans sa chambre et les machines envahiront tout le mur.

A un journaliste genevois, il fera cette confidence : « J'aime les locomotives comme d'autres aiment les femmes ou les chevaux. » Récemment, les belles et neuves tentatives d'Abel Gance, — un ami, — dans *La Roue*, lui ont excité l'imagination. Le moment est venu de prouver son amour passionné. Toute cette année 1923, à Paris, à Wintherthur, à Zurich, il emporte avec soi l'idée de l'ouvrage, et en répartit la réalisation sur les douze mois. Il prend comme type la *Pacific*, de caractéristiques 2, 3 et 1. Il lui faut une

impression visuelle. Chaque élément essentiel de cette impression a, pour lui, sa correspondance musicale. Mais il ne propose jamais au public, nous le savons, le lexique un peu primaire de la musique à programme.

Ici, tout reste musique : progression formidable, joie lyrique de la masse possédée par la vitesse, dans la nuit, encadrée par le mouvement lent du démarrage, et le mouvement lent, — les coups de freins, — de l'arrivée. L'arsenal des formes et des moyens ordinaires peut très bien fournir les pièces détachées qu'exige le montage d'un tel organisme. Honegger sait par exemple ce que rendent des harmoniques du quatuor, comment un choral de trois bassons peut parler, en musique, le langage de trois essieux moteurs qui entrent en marche, poussent leur rythme.

Équilibre, masse et vitesse domptées, lyrisme du mécanisme triomphant et de l'homme maître du mécanisme, voilà ce qu'on trouve ici. A-t-on assez parlé de la « poésie des machines » ? Or, jusqu'ici, quel artiste l'avait intégrée au domaine de l'art ? Avec *Pacific*, un musicien pur résout le problème et prouve le mouvement en marchant.

En passant, il continue à se faire la main par des exercices, où, toujours, il y a de la musique : *Trois Contrepoints* pour violon, violoncelle, flûte (et petite

flûte) hautbois (et cor anglais) : un *Prélude*, un *Choral*, un *Canon sur basse obstinée*. D'un petit poème de Fagus, il tire une *Chanson*, avec accompagnement de quatuor vocal et de piano, où il retrouve la grâce, le ton enjoué de la vieille France. Sa *Chanson de Ron-sard*, en février 1924, est de la même veine.

Mais, février 1924, dans Paris, c'est déjà l'ère du *Roi David*.

XIV

« ROI DAVID » ET ROI ARTHUR

Paris attendait *Le Roi David*. Un murmure favorable circulait autour de l'œuvre. L'article du *Temps* avait fait sensation. Émile Vuillermoz avait embouché la trompette de la renommée, parlé sur un ton qu'il n'avait jamais pris encore. Lorsqu'un avocat d'assises plaide avec ce talent, l'auditoire est entraîné sans s'apercevoir complètement que la défense de l'accusé a surtout consisté dans l'attaque de ses complices. Et, de l'article, le grand public n'a retenu qu'une chose : *Le Roi David* est un chef-d'œuvre.

Ajoutez que d'autres ouvrages, le *Chant de Joie*, *La Tempête* surtout, chez Straram, chez Koussévitzky, ont affermi la réputation de l'auteur. Célébrité restreinte encore, qu'un événement décisif va démesurément amplifier.

Du *Roi David*, peu de chose avait été chanté. La seule exécution de quelque importance et significa-

tive, avait été celle que donna la *Chorale des Franciscaines* de Saint-Germain. Au printemps de 1922, des amis (dont Maurice Brillant) présentaient Honegger au directeur de la Chorale, le chanoine Besse, musicien d'un enthousiasme éternellement juvénile, mais qui se montrait intraitable sur le chapitre du solfège. Après une scrupuleuse étude, le concert de la Chorale eut lieu, le 28 mai 1923 : du *Roi David*, on empruntait trois psaumes, la *Chanson d'Ephraïm*, quatre chœurs, dont le final. Presque tous les morceaux furent bissés, la vénérable salle du Conservatoire retentit des acclamations qui saluaient le nouveau maître à la tête de la Chorale.

En 1923, donc, il y a du *Roi David* dans l'air. Depuis longtemps, Robert Siohan, jadis camarade d'Arthur, rue de Madrid, nourrit l'idée de monter l'oratorio. Un jour de l'été 1921, Siohan a rencontré chez sa belle-mère, M^{me} Noémi Renan, à Rosmapamon, un spectateur enthousiaste des représentations du Jorat. C'est Maurice Denis, lequel donne à Siohan le désir de diriger *Le Roi David*.

Parallèlement, un banquier-mécène, M. Maillot, forme le dessein de faire exécuter l'œuvre. Et, par bonheur, voici que les deux projets confluent, au lieu de se gêner l'un l'autre.

... Rue Chaptal, dans l'ancien atelier d'Ary Scheffer, le minutieux Siohan fait travailler son monde. Inlassable, il dresse les masses chorales, dont l'importance est ici décisive. Les Sirènes d'Ary Scheffer, le Renan de Bonnat, regardent, dans leurs cadres. Il faut une somme énorme de patience, de labeur en coulisse, pour que l'exécution soit seulement correcte, au soir du concert. Enfin, cela va mieux. L'un des derniers jours, on constate que l'unisson *De mon cœur jaillit un cantique* rencontre une résistance désespérée, chez les choristes. Le chef d'orchestre et l'auteur se partagent la besogne. Siohan fait répéter les chœurs de femmes, dans l'atelier ; Arthur prend les hommes à part, dans le salon de M^{me} Renan. Sur le piano, une photo : le noble visage d'Ernest Psichari. Quand basses et ténors sont rangés, alors Arthur :

— « N'est-ce pas, c'est très simple. (Il joue le départ si net, en *fa majeur*.) Vous voyez : il s'agit d'une espèce de marche, d'un air de soldats. Ça se chante naturellement, comme la *Madelon* »...

Et très vite, l'air est en place — un de ceux que le public aimera le plus.

Le jeudi 13 mars 1924, à la salle Gaveau, répétition générale. Il y a là quelques bons amis : Cocteau, et Poulenc, Auric, qui vont triompher, eux aussi, sur d'autres voies. Le *Requiem*, le céleste et consolant

chef-d'œuvre de Fauré, précède l'ouvrage d'Honegger. Le vieux maître est là, qui entend sans doute pour la dernière fois sa sublime invitation au voyage. Et c'est beau de les voir, tous deux, l'auteur du *Requiem* affable et paternel, Arthur, déférent, gentil pour l'illustre et doux enchanteur au front neigeux. (Qui sait, peut-être que les musiciens s'entendraient tous si bien, s'il n'y avait pas notre prose !)

Vendredi 14 mars : salle comble. Le *Requiem* vient d'être applaudi. Les choristes sont prêts, se mettent en train par quelques facéties accoutumées :

— « Tiens voilà Mathieu ! »

ou encore : « Mon pauvre vieux, tu trouves ça dur, *Le Roi David* ? Mais tu n'as rien vu : tu n'as pas chanté du Darius Milhaud ! »

A la phrase scandée : *Éternel, éternel, viens bénir Israël*, ils ne manquent jamais, à plusieurs, de chanter *mezza voce* : *les lampions, les lampions...*

Enfin, il faut bien accepter Caliban et jouer, quand même, les musiques avec chœurs.

... Les premiers morceaux, les plus neutres, ont bien passé. Les mille visages demeurent passionnément attentifs. A l'*Incantation*, Jacques Copeau — le récitant — triomphe, sur le fracas de la batterie. Et les *Lamentations de Guilboa* empoignent la salle, insinuent le sortilège étrange de leurs plaintes asiatiques.

Une dernière fois, le chant du soprano s'élève, en arabesque d'Orient ; le violoncelle prolonge la plainte... Alors, un tonnerre d'acclamations ; il faut que vienne l'auteur. Lui, dans le couloir de gauche, près de la porte, s'était discrètement tenu à l'écart. Mais il faut suivre le torrent : il paraît enfin, à côté de Siohan.

D'un bout à l'autre, succès prodigieux, qui culmine avec la *Danse devant l'Arche*, et la *Mort de David*, les deux sommets. Nulle mémoire de critique n'a jamais enregistré semblable victoire, si spontanée, si inévitable.

« Pas étonnant, — profère un dernier choriste, devant ce déluge de bravos — à ce qui paraît qu'un banquier suisse a acheté la salle ! »

Le 19, seconde audition, second triomphe. Dans la semaine, les dépositaires parisiens de l'éditeur helvétique vendent trois cents exemplaires de la partition.

Alors, on jouera et rejouera *Le Roi David* partout, du Havre à Strasbourg. de Bordeaux à... Rio-de-Janeiro.

Bientôt, chez Koussévitzky, le 8 mai, *Pacific* emballe toute la salle de l'Opéra dans le grand souffle de sa vitesse irrésistible. Coup sur coup, deux triomphes. Le nom de l'auteur est partout, son portrait aussi. Des gens se découvrent mélomanes, qui n'y pensaient aucunement, le 13 mars au soir.

Alors, c'est l'ère des invitations, des déclarations, des demandes d'autographes, des « prières de mettre en musique ce livret que j'ai fait pour vous », des compliments ingénus, des lettres qui, à chaque courrier déferlent rue Duperré, et enfin de tout ce qui surgit, comme un vol de corbeaux, autour d'un succès immense, pour se précipiter sur celui qui le remporte.

« ...*Les étranges devoirs*, dit Paul Valéry (à Fréd. Lefèvre), *de l'homme qui, bon gré, mal gré, est livré au public.* »

Et Pierre Curie (à E. Gouy) : « Évidemment, je n'ai pas encore trouvé le moyen de nous défendre contre l'émiettement de notre temps, et cependant c'est bien nécessaire. C'est une question de vie ou de mort au point de vue intellectuel. »

Eh bien ! et lui, glorieux à trente-deux ans, lui l'un des *Six*, dont on nous a tant dit qu'ils voulaient « arriver » à tout prix ? Est-il grisé, un peu vaniteux, du moins ?...

Avant *Le Roi David*, un jour, il avait prié un obscur compagnon de dire quelques mots en préface à une exécution de ses œuvres. L'autre se récriait, confus, que le musicien Honegger était connu, déjà, de toute la musique. Arthur avait répondu, avec le sourire :

— « Oui, enfin... je suis connu... dans mon quartier. »

Très peu de jours après *Le Roi David*, on lui parle de cette ascension vertigineuse, on est tout étonné de le voir calme, triste presque. Et lui :

— Évidemment. Jusque-là, on me disait négligemment : « Venez passer un moment avec nous, ce soir, — après dîner ». Maintenant, on m'invite à dîner.

Le Roi David a traîné après soi le cortège d'éléments divers dont se fait un succès. A coup sûr, le snobisme. Une bonne moitié des auditeurs habituels ignorent à peu près tout d'Honegger. Le 15 mars (lendemain de la « première »), on jouait à la Comédie Montaigne, la *Seconde Sonate*, devant une salle vide : six personnes, en comptant trois amis.

Mais il y a un fait : cette partition s'est naturellement rangée dans cette contrée restreinte et merveilleuse de l'art, où sont les grands ouvrages que, tout ensemble, le public entier acclame, et dont l'élite célèbre le mérite. Il y aura, certes, réaction. Mais beaucoup de pages, et qui sont bien connues, ont un accent, une grandeur et une saveur technique en même temps, qui justifient solidement une admiration raisonnée.

Le public attendait l'ouvrage émouvant, écrit sur un sujet accessible, qui le transporterait sur ces hautes cimes où il se résigne mal à abandonner la *Neuvième*

et les grandes symphonies wagnériennes. *Le Roi David*, par ailleurs varié, éclatant de mille couleurs, vient à bout de deux ou trois *forte* particulièrement réussis. Le public, au fond, préférera toujours cette grandeur aux jeux d'esprit les plus déliés.

Le Roi David est un événement historique, dans notre France musicale (où presque tous les événements historiques sont dus à des artistes du dehors. Mais celui-là est davantage de chez nous que Lully, que Gluck, Grétry ou Franck...). *Le Roi David* ne marque pas uniquement un retour à la tradition. D'abord, il est davantage, en lui-même, qu'un *Cyrano* pour orchestre et chœurs. Puis, il faut noter que, dans cette partition, « tout le monde » aura lu un certain vocabulaire. Un tas de gens qui n'ont jamais entendu *Pelléas* ni le *Martyre*, et que le nom de Ravel ou de Stravinsky ferait fuir, avalent ici sans la moindre crampe, les « audaces de style » que les musiciens connaissent depuis beau temps.

Romain Rolland, dans le moment de *Pelléas*, en écrivait que son importance historique dépasse son importance artistique. *Pelléas* est un miracle de l'art, qui est aussi haut sur un plan que sur l'autre. Mais le jugement, à merveille, s'applique au *Roi David*.

Dans l'œuvre honeggérienne, les vingt-huits morceaux sont presque des *marginalia* brillants, réussis, qui

montrent la culture et l'aisance d'un jeune musicien, créant cela en deux mois. Seulement, le véritable Honegger est ailleurs : dans le *Quatuor*, le *Dit*, les *Pâques*, la *Sonate de violoncelle*, *Horace* surtout, *Antigone* demain. *Le Roi David* est moins haut que ne croit le public, beaucoup moins bas qu'on ne commencera de le raconter, deux ou trois ans après la « première ».

Comme dit Pascal ; « S'il s'abaisse, je le vante... »

XV

UN CONCERTO ET TROIS COMMANDES

Dans les remous persistants de ce triomphe, il écrit, de lui-même et pour lui-même, un délicieux *Concertino*, en septembre 1924. Sans briser nulle vitre, il remet du soleil sur une vieille forme, le *concerto* — de piano en l'occurrence. Entouré d'un orchestre allégé de la batterie, le piano dialogue d'abord sans prétention avec ses partenaires, autour d'un motif allègre, un peu champêtre. Des brisures de ce thème amènent doucement à un *larghetto* tout ruisselant de mélodie, dans quoi « l'instrument marteleur » se fait chanteur exquis, sur les chromatiques des cordes, en sourdine, ou le bruissement d'un *si* \flat harmonique, au violoncelle. Jolie innovation, qui renverse l'ordre établi du piano brochant autour du chant orchestral. Et l'*allegro* final remplace toute la batterie, absente, par le piano devenu instrument percuteur, tandis que le trombone des jazz tient ici son rôle de chanteur mélancolique.

Le *Concertino* est une des plus *musicales*, d'entre les œuvres d'Honegger. Il y a mis toute une poésie sonore qui fera déclarer à Ansermet, pour la première audition de Genève : « On dirait que Mozart a écrit cela. aujourd'hui... »

Il nous donnera de telles œuvres encore. Il reviendra sûrement, aussi, à ses premières amours : la musique de chambre. Mais 1925-1926, c'est l'ère des « commandes », pour le musicien fêté du *Roi David*. René Morax a extrait trois actes vigoureux du Livre de Judith. Une musique de scène l'accompagne et c'est ainsi le pendant, aux représentations du Jorat en 1925, du « psaume dramatique » de 1921. Judith, c'est Claire Croiza, dont le beau mezzo vibre dans la *Prière*, et qui apporte au rôle toute sa grande noblesse théâtrale.

Le « drame biblique » va devenir, bien vite, un opéra. Un jour de novembre, en effet, R. Gunsbourg, directeur du théâtre de Monte-Carlo, vient demander aux auteurs de tirer une version lyrique du drame primitif. Il faut que la musique, accrue, élimine tout discours parlé. Morax découpe son texte, Honegger reprend sa partition. Les treize morceaux originaux servent de base toute naturelle au nouvel ouvrage. Et, puisque cette suite rappelle ainsi l'ancien cadre des œuvres lyriques traditionnelles, le musicien est amené

par un détour fortuit, à énoncer ce principe esthétique :

« *Judith* est un opéra sérieux. Au moment où tant de jeunes artistes s'attachent à renouveler l'*opera-buffa*, j'ai voulu tenter le même essai pour l'*opera-seria*, qui me convient davantage. »

Donc, les morceaux ont été raccordés ; un premier tableau s'insère dans le 1^{er} acte, le *Nocturne* devient prélude au 3^e, toute la scène de la tente prend forme lyrique, et une *coda* théâtrale, où Judith revoit, terrifiée, les yeux de sa victime, vient au delà de ces enchaînements de quintes qui formaient les murs extrêmes de l'œuvre, selon un procédé cher à l'auteur. — En tout, 52 pages nouvelles. Et sous cette « robe de fête », *Judith* triomphe à Monte-Carlo, en février 1926.

Cette seconde tragédie biblique, c'est une réplique du *Roi David*, mais plus concentrée, plus forte. On y retrouve cette violence magnifique, cette maîtrise à édifier de grandes masses vocales, qu'il est le seul à posséder à ce degré, aujourd'hui. La matière chorale est plus travaillée, peut-être, plus variée cette fois.

Judith a le tort de venir en doublet. Mais le caractère un peu forcé de l'œuvre n'empêche point la musique envahissante, avec ses chœurs souverains, de monter parfois au plus haut. L'auteur y va jusqu'au bout de la voie ouverte par *Le Roi David*. La péroration est

un ensemble formidable, sonore et indéfectible comme l'airain : *Cantique de Bataille*, la fresque la plus étonnante qu'il ait brossée, *Cantique de Victoire*, jubilant, avec sa large phrase *Gloire au Dieu tout-puissant*, que reprennent en canon les quatre parties...

A Mézières même, en juillet, l'auteur reçoit une autre commande. L'artiste rare qui fait naître les chefs-d'œuvre lyriques, comme d'autres les modèles de couturiers, Ida Rubinstein, demande à Honegger de composer une partition pour *Un Miracle de Notre-Dame*, *L'Impératrice aux Rochers*. Saint-Georges de Bouhéliier a écrit le poème, c'est à l'Opéra que l'œuvre sera montée, dans des décors d'Alexandre Benois.

Entre les deux Judith, dès son retour en août, Arthur se penche sur le texte moyenâgeux de Bouhéliier. Il s'efforce de le mettre en couleurs, simplement et fidèlement. Sa musique, il la regarde comme une fresque dont les traits, les larges teintes illustrent et renforcent le symbole poétique. Tout son travail, toutes les ressources de son art, concourent à ce que la partition joue complètement ce rôle persuasif. Les acteurs ou les ressorts du drame sont marqués de thèmes qui puissent nettement frapper les spectateurs du mystère. Voici l'Impératrice, dont le motif s'élance, noble et pur, sur un saut de sixte ; le « thème de l'amour con-

jugal » exprime sobrement cette tendresse si cruellement atteinte au cours de la pièce ; Othon, violent et tortueux, la Mort, l'Empereur, autant de personnages que le peuple attentif doit reconnaître, sur la scène et dans le texte musical. Et le Prologue nous les fait défiler parallèlement.

Certains morceaux suivent directement, en mélodrames, l'action dramatique : ainsi, la *Chasse*, la *Salle du Conseil*, l'*Entrée du Pape*, l'*Orgie au Palais* ou le *Concert Champêtre*. D'autres évoquent l'idée de petits poèmes symphoniques : la *Neige sur Rome*, avec l'insistance monotone de son dessin, à la basse, et qui impose la saisissante impression de la blanche étendue où glissent les flocons ; les *Jardins du Palais* tout enchantés d'oiseaux, de parfums et de fontaines ; l'*Orage*, où les thèmes se croisent, fulgurants, formidables, où tout siffle au travers d'un orchestre gonflé sans remplissage. L'artiste ne craint pas le romantisme, ou plutôt, ces grands tableaux de plein air, dans quoi se reflète la nature violente et majestueuse.

Toujours, d'ailleurs, le sens du discours musical est lié à celui du texte, même dans le cas de ces larges peintures orchestrales.

La fin est une page admirable, où les voix heureuses chantent le miracle, tandis que, bientôt, les cloches sonnent à toute volée, et que plane triomphalement le

thème de l'Impératrice sur la forte assise des accords. Et tout se termine dans une calme et pieuse allégresse.

On s'étonnerait que l'auteur, cette fois encore, ne fût pas compris de tous. C'est à tous qu'il s'adresse, mais à la manière de ces grands maîtres, qui y réussissent sans rien réduire de leur beau métier.

XVI

QUI SE TERMINE SANS RÉOLUTION FINALE...

Il était petit et trapu, de forte encolure, de charpente athlétique. Ne dirait-on pas une silhouette d'Honegger, ce portrait par où s'ouvre le *Beethoven* de Romain Rolland ? Environ la trentaine surtout, il a grossi, s'est carré. De dos, l'allure est massive encore davantage. De face, le visage illumine, avec le front d'une magnifique ampleur, les yeux sombres, profonds ou charmants, les cheveux libres et non désordonnés. Il a quelque chose de beethovénien, à coup sûr, lorsque le masque est tendu, la bouche comme courroucée, rapprochée du menton puissant. Mais il se détend, tout soudain, en un sourire juvénile et « raphaëlesque », dit Roland-Manuel. Ainsi que la plupart des grands artistes, il n'est simple qu'en apparence... Gentil et modeste, en tous cas, comme s'il était encore l'écolier voyageur d'autrefois, le petit compositeur de *Philipa*.

Grand musicien et varié au possible, il est symphoniste, maître des sonates, dramaturge, constructeur des masses chorales. Il y a aussi, en lui, un musicien

religieux dont on ne s'est pas aperçu peut-être qu'il est le plus grand de ce temps : voyez la *Prière* de Jammes, les *Pâques*, et le souffle que ce protestant a su mettre dans les livrets bibliques, comme pas un ne le sut, depuis des années. Et la troisième des *Pâques* chante avec une douceur qu'on qualifierait de catholique, tant on dirait un hommage d'Angelico à la Vierge...

Si, d'aventure, ce garçon-là écrit une messe (hé ! le protestant Bach lui-même...), certes, on la sentira passer !

Ce 30 mars 1926, le voici, dans l'atelier de M^{me} Rubinstein. Hauts murs sobres, à la frise éclairée de blanc : par les fenêtres, les jacinthes du jardin envoient leur odeur et leurs vibrations bleues. Arthur est au piano, avec Andrée Vaurabourg. Ils jouent le manuscrit de *Phaedre*, neuf morceaux pour la tragédie annunzienne. L'animatrice à qui l'on doit le *Martyre* debussyste a réclamé cette musique encore, après l'*Impératrice*.

Ils jouent. De hauts portiques se dressent, des colonnes barbares et raffinées. Par la grâce de la musique, l'opulence du poème va s'entourer d'une atmosphère plus somptueuse encore, égale et complémentaire à celle de Bakst. L'angoisse pèse sur le

palais crétois. « L'instrumentation augmentera l'impression, dit le musicien : violoncelles et altos à l'aigu, très serrés... »

Un prélude splendide, au 11^e acte : la mer hellénique, les horizons calmes, le soleil-roi, fondateur de race : brusquement, un coup de vent, une passion qui monte, qui déchire tout ce calme. La fille de Minos et de Pasiphaë... L'art honeggerien trouve ici ses pairs : d'Annunzio, Bakst. On s'étonne que Strauss n'ait jamais été tenté...

Phaedre paraît une œuvre mûre et forte, malgré la rapidité de réalisation. Très étudiée, elle déroule de longues mélodies, parfois, comme le thème de *Phaedre* elle-même, très soutenu, au dernier tableau. L'instrumentation, toute en recherche de timbres, témoignera d'une habileté depuis longtemps sûre de soi et qui n'a pas besoin d'orgies orchestrales pour sonner d'un éclat incomparable.

Mais il faut bien couper le récit, cependant qu'au contraire le musicien qui en fut l'objet poursuit sa route. On doit dire au revoir — et non pas adieu — à cet art en marche, fleuve harmonieux, chaque jour accru... Nul point final. Arthur Honegger, vous l'avez rencontré hier ; demain nous le retrouverons.

Mi-février — fin mars 1926.

CATALOGUE DES ŒUVRES
BIBLIOGRAPHIE
ICONOGRAPHIE
ET TABLE

LES ŒUVRES D'ARTHUR HONEGGER

A PARTIR DE 1914

TITRES ET DATES DE COMPOSITION	PREMIÈRES AUDITIONS ET EXÉCUTANTS	ÉDITEURS
MUSIQUE DE PIANO		
Toccata et Variations (septembre 1916).	15 décembre 1916, C. M. D. I., salle OEdenkoven. M ^{lle} Andrée Vaura- bourg.	Mathot.
Trois Pièces : Prélude, Hommage à Ravel, Danse. (mai 1919, novembre 1915, mai 1919). *		Mathot.
Sept Pièces Brèves, (octobre, novembre, dé- cembre 1919, janvier 1920).	4 mars 1920, S. M. I., salle Gaveau. M ^{lle} Andrée Vaura- bourg.	La Sirène.
Le Cahier Romand, 5 morceaux (septembre 1921, juillet 1923, juillet 1921, juin 1923, avril 1922).	30 janvier 1924, S. M. I., salle Erard. M ^{lle} Andrée Vau- rabort.	Senart.
PIANO ET CHANT		
Quatre Poèmes (Fontai- nas, Laforgue, Jammes, Tchobanian) (novembre 1914, mai 1916, juillet 1915, mars 1916).		Chester.

* Les dates de composition sont énumérées selon l'ordre des mor-
ceaux ou mouvements.

TITRES ET DATES DE COMPOSITION	PREMIÈRES AUDITIONS ET EXÉCUTANTS	ÉDITEURS
Six Poèmes , extraits de Alcools , de G. Apollinaire : <i>A la Santé, Clotilde, Automne, Saltimbanques, Adieu, Cloches</i> (mai 1916, mars 1916, août 1915, mars 1917, janvier 1917, mars 1917).	Les 3 premiers : 11 juillet 1916, <i>C. M. D. I.</i> , salle OEdenkoven, M ^{me} R. Armandie. L'ensemble : 15 janvier 1918, Vieux-Colombier, M ^{me} Jane Bathori.	Mathot.
Trois Poèmes , extraits des Complaintes et Dicts , de Paul Fort : <i>Le Chasseur, Cloche du soir, Chanson de fol</i> (août, octobre, novembre 1916).		Senart.
Six Poésies , de Jean Cocteau : <i>Nègre, Locutions, Souvenirs d'enfance, Ex-voto, Danseuse, Madame</i> , mai 1920, juin 1920, juin 1923, janvier 1923.	M ^{lle} R. Féart, Genève; M ^{me} Cl. Croiza, 17 novembre 1924, salle Pleyel.	Senart.
Chanson , de Fagus, avec accompagnement de quatuor vocal et de piano, mai 1923.	24 mars 1926, <i>Rev. Mus.</i> , salle Gaveau, M ^{me} Gills, groupe Nivard, M ^{lle} Andrée Vaurabourg.	Inédit.
Chanson , de Ronsard, février 1924.	15 mai 1924, <i>Rev. Mus.</i> , Vieux-Colombier, M ^{me} Croiza.	Senart.
MUSIQUE INSTRUMENTALE		
Quatuor à cordes (juillet 1917, avril 1916, octobre 1917).	20 juin 1919, <i>S. M. I.</i> , Quatuor Capelle.	La Sirène.
Deux Pièces pour orgue (<i>Fugue, Choral</i> ; septembre 1917).		Chester.

TITRES ET DATES DE COMPOSITION	PREMIÈRES AUDITIONS ET EXÉCUTANTS	ÉDITEURS
Rapsodie pour 2 flûtes, clarinette (ou deux violons, alto) et piano (avril 1917).	17 novembre 1917, <i>Parthénon</i> , MM. Manouvrier, Le- roy, Tournier, M ^{lle} Andrée Vaura- bourg.	Senart.
Première Sonate pour piano et violon (juillet 1916, mars 1917, février 1918).	19 mars 1918, Vieux- Colombier, M ^{lle} Andrée Vaura- bourg, M ^{me} Jour- dan-Morhange.	Senart.
Entrée, Nocturne, Ber- ceuse , pour piano et petit orchestre (1919).	1919, salle Huyghens.	Inédit.
Deuxième Sonate pour piano et violon (avril-mai, août, novembre 1919).	28 février 1920, So- ciété Nationale, salle du Conserva- toire, M ^{lle} Andrée Vaurabourg, l'au- teur.	Senart.
Sonate pour alto et piano (mars, janvier, février 1920).	2 décembre 1920, S. M. I., MM. Henri et Robert Casadesus.	La Sirène.
Sonatine pour deux violons (avril, juin, mai 1920).	1921, Studio des Champs-Élysées, M. Darius Milhaud et l'auteur.	La Sirène.
Sonate pour violoncelle et piano (septembre, juin- juillet, septembre 1920).	23 avril 1921, Société Nationale, salle du Conservatoire. M. Diran Alexanian, M ^{lle} Andrée Vau- rabourg.	La Sirène.
Hymne pour dixtuor à cordes (9 octobre 1920).	17 octobre 1921, <i>Art et Action</i> , Dixtuor Léo Sir.	Inédit.

TITRES ET DATES DE COMPOSITION	PREMIÈRES AUDITIONS ET EXÉCUTANTS	ÉDITEURS
Cinéma-Fantaisie (<i>Le Bœuf sur le Toit</i>), de Darius Milhaud, cadence d'Arthur Honegger (violon et piano).	26 mai 1921, M. Benedetti.	La Sirène.
Sonatine pour clarinette et piano (juillet 1922, octobre 1921, novembre 1921).	5 juin 1923, concerts Wiener, salle Pleyel, MM. Cahuzac, Jean Wiener.	Rouart-Lerolle.
Trois contreponts pour flûte, cor anglais, violon et violoncelle : <i>Prélude</i> , <i>Choral</i> , <i>Canon sur basse obstinée</i> (1923).	6 février 1925, S. M. I., salle Erard, MM. Fleury, Gaudard, Krettly, P. Fournier.	Hansen (Copenhague).
Prélude et Blues , arrangement pour quatuor de harpes chromatiques par Jeanne Daliés (1925).	24 mars 1925, salle des Agriculteurs. Quatuor M. L. H., Casadesus.	Inédit.
QUATUOR A CORDES ET CHANT		
Trois fragments extraits des Pâques à New York , de Blaise Cendrars (mars 1920 et juillet 1920).	28 mars 1924, salle Erard, M ^{me} Gills, quatuor Poulet.	<i>Music-Corporation</i> , New-York.
ORCHESTRE		
Prélude pour <i>Aglavaine et Sélysette</i> , de M. Maeterlinck (1 ^{er} janvier 1917).	3 avril 1917 (sous la direction de l'auteur), Conservatoire : Exercices des élèves de la classe d'orchestre.	Inédit.
Le Chant de Nigamon (fin 1917).	Idem : avril 1918 (sous la direction de l'auteur) ; Concert Pasdeloup, Cirque d'Hiver (M. Rhené-Baton), 3 et 4 janvier 1920.	Inédit.

TITRES ET DATES DE COMPOSITION	PREMIÈRES AUDITIONS ET EXÉCUTANTS	ÉDITEURS
Pastorale d'été (août 1920).	17 février 1921, salle Gaveau (M. Vlad. Golschmann).	Senart.
Horace Victorieux (V. <i>Musique Dramatique</i>).		
Chant de Joie (janvier 1923).	3 mai 1923, Opéra (M. Koussévitzky).	Senart.
Ouverture pour « La Tempête » (février 1923).	1 ^{er} mai 1923, Champs-Élysées (M. Straram).	Senart.
Pacific 231 (janvier-décembre 1923).	8 mai 1924, Opéra (M. Koussevitzky).	Senart.
Concertino pour piano et orchestre (septembre, octobre, novembre 1924).	23 mai 1925, Opéra (M ^{lle} Andrée Vaurabourg, orchestre dirigé par S. Koussévitzky).	Senart.
CHANT ET ORCHESTRE		
Cantique de Pâques pour soprano, mezzo et contralto soli, chœurs de femmes et orchestre (juillet 1918).	27 mars 1923, Toulouse ; à Paris, 18 mars 1926, Opéra M ^{mes} Gills, Bartélémy, Debonte, l'Art choral, direction de l'auteur.	Rouart-Lerolle.
Deux Chants d'Ariel pour <i>La Tempête</i> de W. Shakespeare (avril 1923).	18 mars 1926, Opéra, M ^{me} Gills, direction de l'auteur.	Senart.
Cantique des Cantiques (mai 1926).	16 juin 1926, salle Gaveau, M ^{lle} Avivitt (M. Vlad. Goldschmann).	Inédit.

TITRES ET DATES DE COMPOSITION	PREMIÈRES AUDITIONS ET EXÉCUTANTS	ÉDITEURS
MUSIQUE DRAMATIQUE		
Le Dit des Jeux du monde , musique de scène (10 danses, 2 interludes, 1 coda) pour la pièce de Paul Méral (mai-6 novembre 1918).	Vieux-Colombier, 2 décembre 1918 : M ^{me} Bathori; orchestre : W. Straram.	Inédit (à paraître chez Senart.)
La Mort de Sainte Alméenne , musique de scène pour le mystère en 2 tableaux de Max Jacob (décembre 1918).	Non représenté. Prélude joué chez Colonne (M. Pierné) le 30 octobre 1920.	Inédit.
La Danse Macabre , musique de scène pour la pièce de Carlos Larronde (1919).	Odéon, mai 1919.	Inédit.
Horace victorieux , symphonie mimée d'après Tite-Live (Honegger, G.-P. Fauconnet) (décembre 1920, février 1921; orchestration, août 1921).	Non représenté. A l'orchestre : Lausanne, 31 octobre 1921 (Ansermet); Paris, 1 ^{er} décembre 1921 (Koussévitzky).	Senart.
Vérité? Mensonge? (fragments), ballet d'André Hellé (novembre 1920).	Salon d'Automne, novembre 1920.	Inédit.
Le Roi David (23 morceaux), psaume dramatique (puis symphonique) de René Morax (25 février-28 avril 1921, réorchestration : été 1923).	Version dramatique : Jorat, 11 juin 1921. Version symphonique : Winterthur, été 1923; Paris, 14 mars 1924, salle Gaveau, M ^{me} Gills, MM. Panzéra, Copeau, Cellier, la Chorale française, l'Art Choral, orchestre : R. Siohan.	Foetisch (Lausanne; Rouart-Lerolle, déposit. à Paris).

TITRES ET DATES DE COMPOSITION	PREMIÈRES AUDITIONS ET EXÉCUTANTS	ÉDITEURS
Les Mariés de la Tour Eiffel , ballet de J. Cocteau, musique des Six : Marche funèbre par A. Honegger (juin 1921).	Ballets Suédois, (J. Borlin), Champs-Élysées, juin 1921.	Inédit.
Skating Rink , ballet de Canudo (décembre 1921).	Ballets Suédois (J. Borlin), Champs-Élysées, 20 janvier 1922.	Inédit.
Saül , musique de scène pour la pièce d'André Gide (mai 1922).	Vieux-Colombier (J. Copeau), 16 juin 1922.	Inédit.
Fantasio , musique de scène pour le sketch en 3 tableaux de G. Wague (décembre 1922).		Inédit.
Antigone , musique de scène pour l'adaptation libre de J. Cocteau, d'après Sophocle (décembre 1922).	Atelier, janvier 1923.	publié en supplément aux <i>Feuilles Libres</i> , janvier 1923.
Liluli , musique de scène pour la pièce de Romain Rolland (1923).	Art et Action 1923.	Inédit.
Sous-Marine , ballet (septembre 1924).	Opéra-Comique, M ^{me} Carina-Ari, juin 1925.	Inédit.
Judith (13 morceaux), drame biblique en 3 actes de René Morax (avril 1925) (v. ci-dessous).	Théâtre du Jorat, 11 juin 1925, M ^{me} C. Croiza, M. Alcover, direction de l'auteur.	Inédit.

TITRES ET DATES DE COMPOSITION	PREMIÈRES AUDITIONS ET EXÉCUTANTS	ÉDITEURS
Un Miracle de Notre-Dame : L'Impératrice aux Rochers (26 morceaux), drame en 5 actes et un prologue de Saint-Georges de Bouhélier (6 août-13 novembre 1925).	Opéra non encore représenté, M ^{me} Ida Rubinstein.	Senart.
Judith , opéra sérieux en 3 actes et 5 tableaux, paroles de René Morax (novembre-décembre 1925).	Opéra de Monte-Carlo, 13 février 1926, M ^{me} Bonavia, M. Servais, direction de l'auteur.	Senart.
Phaedre (9 morceaux), tragédie en trois actes de Gabriele d'Annunzio, trad. André Doderet (février-avril 1926).	Rome, théâtre Costanzi, 19 avril 1926, M ^{me} Ida Rubinstein, direction de l'auteur.	Inédit.

EN PRÉPARATION :

Le Roi, son vizir et son médecin, musique de scène pour la comédie de Jacques Copeau.

Antigone, drame lyrique, sur l'adaptation libre de Jean Cocteau (d'après Sophocle).

Etc.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- GEORGES AURIC : *Judith* (*Le Ménestrel*, 5 mars 1926).
- MAURICE BEX : *Arthur Honegger* (*Revue Rhénane*, octobre 1922).
- RENÉ CHALUPT : *Arthur Honegger* (*Revue Musicale*, janvier 1922). — *Arthur Honegger* (*Miniature Essays*, Chester, 1925).
- ANDRÉ COËUROY : *Arthur Honegger* dans *La Musique Française moderne*, p. 113-130 (1 vol. in-12 carré, Delagrave, 1922).
- A. FEBVRE-LONGERAY : *Arthur Honegger et les « Six »* (*Gaz. mus de Lyon*, février 1926).
- ANDRÉ GEORGE : *Arthur Honegger* (*Revue de Genève*, décembre 1924). — *Arthur Honegger* (*Monde Musical*, février 1926).
- ROBERT GODET : « *Le Roi David* » au théâtre du Jorat (*Rev. mus.*, 1^{er} octobre 1921). — *Arthur Honegger*, notice de la *Cobbett's Cyclo-pedia of Chamber music*.
- JACQUES MARITAIN : « *Le Roi David* » au Jorat (*Rev. des Jeunes*, 10 août 1921).
- DARIUS MILHAUD : *Arthur Honegger* (*The Chesterian*, décembre 1921).
- PAUL LANDORMY : *Arthur Honegger* (*La Victoire*, 28 septembre 1920).
- GEORGE PIOCH : *Contrepoints* (*Les Partisans*, juin 1924).
- HENRY PRUNIÈRES : *Arthur Honegger* (*Melos*, de Berlin, novembre 1924).
- CHARLES RIBEYRE : Du « *Chant de Nigamon* » à « *Pacific 231* » (*Orient musical*, 1^{er} octobre 1924).
- ROLAND-MANUEL : *Quelques œuvres nouvelles d'Arthur Honegger* (*Rev. mus.*, janvier 1921). — « *Le Roi David* » (*Rev. Pleyel*, année 1924). — *Arthur Honegger*, 1 brochure in-12, 30 p. (Senart 1925).
- [ANDRÉ SCHAEFFNER] : « *Le Roi David* », notice bibliographique (sans nom d'auteur), Fœtisch, 1925.
- BORIS DE SCHLÖEZER : *La Musique* (*Nouv. Rev. Franç.*, juillet 1924).
- ÉMILE VUILLERMOZ : *Arthur Honegger*, « *Le Roi David* » (*Le Temps*, 30 décembre 1921, et *Musiques d'aujourd'hui*, p. 131-141, 1 vol. in-16, Crès, 1923).

ICONOGRAPHIE

AMIGUET : *Portrait* (huile).

ALICE BAILLY : *Portrait* (huile).

PAUL BAUD : *Buste* (terre cuite).

J.-EM. BLANCHE : *Portrait* (huile) en groupe (Marcelle Meyer, Jean Wiéner, Auric, Poulenc, etc.) sous ce titre, inégalement exact : *Homage à Erik Satie*.

ALEXANDRE CINGRIA : *Portrait* (dessin).

HENRY ETLIN : *Portrait* (huile).

G.-P. FAUCONNET : *Portrait* (grisaille).

FERNAND OCHSÉ : *Portrait* (fusain) ; *Portraits* (huile) : *La Lecture* ; *Au Piano* ; *Portrait en rouge*.

CHANA ORLOFF : *Portrait* (dessin).

JACQUES THÉVENET : *Portrait* (huile).

Dessins et caricatures, dans divers journaux et revues.

Photographies diverses.

TABLE

	Pages
CHAPITRE I. ENFANTINES AU HAVRE.....	9
CHAPITRE II. ÉCOLIER VOYAGEUR.....	16
CHAPITRE III. PREMIERS JEUX SÉRIEUX.....	26
CHAPITRE IV. LE « QUATUOR ».....	31
CHAPITRE V. « NOUVEAUX JEUNES ».....	38
CHAPITRE VI. AU VIEUX-COLOMBIER DE JANE BATHORI.....	45
CHAPITRE VII. UN AUTEUR EN QUÊTE DE SIX PER- SONNAGES.....	56
CHAPITRE VIII. LE « NOUVEAU JOUEUR » DU MÊME JEU.....	65
CHAPITRE IX. LA GRANDE ANNÉE.....	73
CHAPITRE X. HONEGGER VICTORIEUX.....	82
CHAPITRE XI. « DU 26 FÉVRIER AU 28 AVRIL 1921 ».....	90
CHAPITRE XII. PAS DE VEAU GRAS !.....	95
CHAPITRE XIII. LOCOMOTIVE SUR PORTÉES.....	101
CHAPITRE XIV. « ROI DAVID » ET ROI ARTHUR..	107

CHAPITRE XV. UN CONCERTO ET TROIS COM-	
MANDES.....	116
CHAPITRE XVI. QUI SE TERMINE SANS RÉOLUTION	
FINALE... ..	122
ŒUVRES D'ARTHUR HONEGGER.....	127
BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE.....	135
ICONOGRAPHIE.....	136



3 9001 01872 4909

CET OUVRAGE, LE PREMIER DE LA
COLLECTION « LA MUSIQUE
MODERNE », A ÉTÉ ACHEVÉ D'IM-
PRIMER LE 1^{er} AOUT MCMXXVI, PAR
PROTAT FRÈRES, A MACON. OUTRE
LES 1.625 EXEMPLAIRES MIS DANS
DANS LE COMMERCE, IL A ÉTÉ TIRÉ
CXXV EXEMPLAIRES, DONT X SUR
JAPON IMPÉRIAL, XV SUR VERGÉ
D'ARCHES, ET C SUR VÉLIN
D'ALFA TEINTÉ, NUMÉROTÉS DE I
A CXXV ET DITS DE PRESSE.

**BARCODE
INSIDE**

